anxa
87-B
15083

UR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 59.

DAS QUATTROCENTO IN SIENA

STUDIEN IN DER GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE

VON

EMIL JACOBSEN
KOPENHAGEN

MIT 120 ABBILDUNGEN AUF 56 TAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit 11 Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* Mit 11 Tafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen. Seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abb. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* Mit 25 Abb. 4. —

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 59.

DAS QUATTROCENTO IN SIENA

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/dasquattrocentoi00jaco

DAS
QUATTROCENTO IN SIENA

STUDIEN IN DER GEMÄLDEGALERIE DER AKADEMIE

VON

EMIL JACOBSEN
KOPENHAGEN

MIT 120 ABBILDUNGEN AUF 56 TAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908

INHALT.

	Seite
Vorwort	7
Einleitung	9
I. Martino di Bartolommeo und Domenico di Bartolo	11
II. Stefano di Giovanni (Sassetta genannt)	19
III. Sano di Pietro und Pietro di Giovanni	29
IV. Giovanni di Paolo	41
V. Lorenzo di Pietro (il Vecchietta genannt) und Pellegrino Mariano Rossini	51 56
VI. Matteo di Giovanni di Bartolo und Guidoccio Cozzarelli .	68
VII. Benvenuto di Giovanni del Guasto und Girolamo di Benvenuto	
VIII. Andrea di Niccolò, Pietro di Domenico, Nonnen von S. Martha	76
IX. Neroccio di Bartolommeo Landi	79
X. Francesco di Giorgio	86

VORWORT.

Die vorliegende Schrift ist als eine Fortsetzung meines Buches über das Trecento in der Galerie zu Siena zu betrachten und wird mit diesem und dem noch fehlenden dritten Band über das Cinquecento ein vollständiges Galeriewerk über die Gemäldesammlung der Akademie bilden. In derselben Weise wie in meiner ersten Schrift habe ich mich in erster Linie mit Gemälden der Galerie, dann vorzugsweise mit Bildern, die in der Mostra dell'antica Arte Senese 1904 ausgestellt waren, beschäftigt. Doch habe ich auch andere Gemälde der betreffenden Künstler berücksichtigt und zwar in größerem Maßstab als in meiner vorigen Schrift.

Die Abbildungen sind auch diesmal zu größtem Teil nach den Photographien der rühmlichst bekannten Firma: Cav. Paolo Lombardi e Figlio ausgeführt. Einige sind nach Photographien, welche die Zeitschrift Rassegna d'Arte Senese geschmückt haben, genommen und muß ich der geehrten Redaktion dieser ausgezeichneten Zeitschrift dafür danken, daß sie sich freundlichst der Wiedergabe dieser Illustrationen nicht entgegengesetzt hat. Endlich muß ich dem Carlsbergfond in Kopenhagen für den mir auch diesmal gewährten Beistand meinen Dank ausdrücken.

Der Verfasser.

EINLEITUNG.

GIBT es eine Kunstperiode, die geschmäht und verhöhnt worden ist, dann ist es das Quattrocento in Siena. Die geringschätzige Beurteilung dieser Epoche wurde schon von dem Begründer der neueren Kunstgeschichte C. F. von Rumohr eingeleitet, welcher erklärte, sich mit der sienesischen Kunst des 15. Jahrhunderts nicht aufhalten zu wollen, weil er sich «mit der Entwicklung des künstlerischen Geistes und keineswegs mit dessen Krankheiten beschäftigte».

Aber erst Burckhardt und Bode verliehen ihr klassischen Ausdruck, indem sie in ihrem «Cicerone» über die Malerschule dieser Epoche in folgender Weise sich aussprechen:

«Die Meister dieses wunderlich archaistischen Stiles (hier werden Giovanni di Paolo, Pietro di Giovanni, Sano di Pietro und Sassetta genannt) sind neben ihren Zeitgenossen aus anderen Schulen hier keiner näheren Betrachtung wert.»[1] Die ganze Betrachtungsweise, die sich in diesen Urteilen kundgibt, muß ich als eine irrtümliche bezeichnen. Die Bedeutung einer Lokalschule ist nicht abhängig von der Bedeutung anderer zeitgenössischen oder auch früheren Kunstschulen. Kunstforschung ist Botanik. Daß in Indien Palmen wachsen, macht die Birkenhaine in Norwegen nicht weniger schön. Alles, was wirklich aus der Seele eines Künstlers sprießt, was Wurzeln im Erdboden, was Erdgeruch hat, und wenn es auch die bescheidensten Kräuter sind, ist ästhetischer Beurteilung wert und zwar ohne Hinblick auf den üppigeren Pflanzenwuchs anderer Gebiete.

Wie künstliche Blumen und Pflanzen kein Gegenstand der Botanik, auch wenn sie noch so kunstfertig ausgeführt sind, ebensowenig werden künstlerische Erzeugnisse, die nicht aus dem Erdboden des ureigenen

[1] Von mir hervorgehoben. Cicerone 8. Aufl. II, 623.

Er hat auch außer in Siena und Pisa in Asciano und Montenggioni gemalt.

Sein Vater war Goldschmied und hieß: Bartolommeo die Biagio.

Auch als Bildhauer soll er tätig gewesen sein. Und wenn er es ist, welcher die schönen Verkündigungsfiguren an zwei Pfeilern im Dom zu San Gimignano in Holz geschnitzt hat, dann ist er gewiß nicht geringer als Plastiker, denn als Maler. Diese beiden Figuren sind, nebenbei gesagt, in stupider Weise aufgestellt, so daß der Blick des Verkündigungsengels die Jungfrau nicht trifft.

Martino di Bartolommeo ist reich vertreten in unserer Galerie. Es werden ihm zwar im Katalog nur drei Bilder und eins als «Maniera» zugeschrieben. Es gibt jedoch noch einige andere Werke, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden können.

Es lohnt sich nicht, auf den Stil, oder vielmehr die Stillosigkeit dieses schwachen Epigonen einzugehen. Dieser kann als gefälliger Nachklang aus den großen Meistern des Trecento bezeichnet werden. Viel mehr läßt sich nicht sagen.

In der thronenden Madonna (Nr. 219) zwischen zwei Heiligen begegnet das alte Motiv: ein Vögelchen in der Hand des Kindes.

Im großen Altarwerk Nr. 220 befinden sich rechts von der thronenden Maria die Heiligen Stephanus und Johannes der Evangelist, links die Heiligen Dorothea und Hieronymus.[1]

Die Nachahmung von Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti ist in diesen beiden Altarwerken deutlich wahrzunehmen. Man vergleiche die Gestalt der hl. Dorothea (Taf. I.) mit derselben Heiligen in dem in meiner früheren Schrift besprochenen Bild von Ambrogio Lorenzetti (Nr. 77).

Im Katalog wird auch das Bruchstück eines größeren Altarwerkes mit den beiden Johannes und den zwei Apostelfürsten Petrus und Paulus ihm richtig zugeschrieben (Nr. 155).

Ein zweiter Altar mit Halbfiguren von Heiligen (Nr. 120), welcher im zweiten Saal der Galerie unter den Trecentisten angebracht ist, wird dagegen mit Unrecht «Maniera di Martino di Bartolommeo» genannt. Er ist sicher ein echtes Werk des Meisters. Der hl. Jakobus in diesem Bild erinnert sehr an denselben Apostel in der Paolo di Giovanni (Fei) zugeschriebenen Natività (Nr. 116). Sollte dieser Künstler vielleicht sein erster Lehrer gewesen sein?

Außer diesen vier Werken, welche der Katalog in Verbindung mit Martino setzt, ist ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit noch das «Ignoto»

---

[1] Crowe und Cavalcaselle haben zu diesem Altarwerk noch eine Predella gesehen. Wo ist sie?

genannte Triptychon Nr. 153 zuzuschreiben. Das kleine Hausaltärchen hatte ursprünglich in der Mitte als Hauptdarstellung ein in Relief ausgeführtes Kruzifix. Dieses existiert nicht mehr. Die gemalten Figürchen auf den Flügeln sind sehr übermalt.

Das große, gleichfalls «Ignoto» genannte Altarbild Nr. 160 ist jedenfalls als Art des Martini zu bezeichnen.

Das Bedeutendste, was Martino als Maler hervorgebracht hat, dürften die sehr hübschen und anmutsvollen allegorischen Frauengestalten an der Decke der Sala di Balia im Palazzo Pubblico sein.

Das Geburtsjahr Martinis ist nicht bekannt. Er wurde aber schon im Jahre 1389 als Maler in Siena eingeschrieben.[1] Seine von Taddeo di Bartoli[2] beeinflußten Fresken in Casciano sind die ersten Werke von ihm, die uns bekannt sind. Im Jahre 1434 machte er sein Testament, und später haben wir keine Notiz von ihm. Es ist also ein großer Irrtum, wenn der Katalog seine Wirksamkeit um 1453 angibt.

Im Register des Kataloges findet sich ferner neben dem Namen unseres Künstlers in Parenthese der Name «Bulgarino». Mit diesem kann er natürlich nicht identisch sein. Ebensowenig war er der Sohn Bulgarinos, da sein Vater, wie schon gesagt, Biagio hieß und Goldschmied war.

Von Bartolommeo Bulgarini, der im Jahre 1369 im Vatikan gemalt hat, sind keine Bilder bekannt. Neuerdings hat zwar Attilio Rossi, der Verfasser eines interessanten Aufsatzes über alte Kunst in Tivoli (L'Arte 1904) versucht, den bisher nur dem Namen nach bekannten Künstler in die Kunstgeschichte einzuführen. Er macht auf zwei Tafeln in der Tiburtinerstadt aufmerksam, wovon die eine mit dem Namen Bartolommeo de Senis bezeichnet ist.

Diese sehr hohen und schmalen Tafeln, ursprünglich Flügel eines Triptychons, sind auf beiden Seiten bemalt und zeigen die Verkündigung auf der einen und die hh. Franziskus und Ludwig auf der anderen Seite. Attilio Rossi zeigt mit Recht, daß der in der Galerie zu Perugia vertretene Bartolommeo oder Meo di Guido da Siena nicht in Betracht kommen kann, da sein Stil ganz anders ist, und glaubt dadurch bewiesen zu haben, daß die Tafeln in Tivoli dem von Vasari erwähnten Barto-

---

[1] Vergl. das diesbezügliche Dokument vom 18. Juni 1407. Milanesi, Documenti per la Storia dell'Arte Senese II. p. 32.

[2] Er wurde später berufen, die Fresken dieses Künstlers zu werten. Im Jahre 1412 wird er dagegen zu einer Strafe von 10 Lire für parole ingiuriose gegen Maestro Taddei di Bartoli verurteilt. Borghese e Banchi, Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Senese.

Auf der Mostra dell'antica Arte Senese 1904 war er mit einer kleinen Madonna (ausgestellt von Sig. Bonichi, Asciano) vertreten. Nr. 2665.

lommeo Bulgarini zuzuschreiben sind.[1] Es gibt jedoch in dieser Epoche mehrere Maler in Siena namens Bartolommeo. Ich nenne nur den in meiner ersten Schrift erwähnten Bartolommeo di Nutino.

Dazu kommt noch, daß Vasari Bulgarini einen Schüler Pietro Lorenzettis nennt, was der Maler der steifen und trockenen Gestalten der Tivoli-Tafeln sicher nicht gewesen ist.[2] Wenn auch auf die Angabe Vasaris nicht viel Gewicht zu legen ist, müssen wir doch feststellen, daß die Zuweisung der Tafeln an Bulgarini bis jetzt nur Hypothese ist.

Domenico di Bartolo Ghezzi war ein Maler ganz anderen Schlages als der schwache Martino di Bartolommeo.

Domenico ist in Asciano geboren. Er ist nicht, wie Vasari sagt, ein Neffe Taddeo di Bartolos, mit dem er überhaupt nicht verwandt war, sondern der Sohn eines Barbiers namens Bartolo di Maestro Mino. Doch ist es wahrscheinlich, daß er der Schüler Taddeos gewesen sei. Denn dieser hatte, wie ich in meiner vorhergehenden Schrift ausgeführt habe, auf die meisten Maler dieser Epoche einen entscheidenden Einfluß.

Wenn er, wie es angegeben wird, um 1400 geboren ist,[3] dann scheint er jedenfalls der erste Maler in Siena zu sein, der im Quattrocento zur Welt gekommen ist. Ist er auch in stilistischer Hinsicht der erste Quattrocentist? Ich glaube, man kann diese Frage bejahen. Erst in den Werken Domenicos bemerkt man einen neuen Stil, mehr persönlich, mehr bizarr als früher, einen Stil, welcher die Außenwelt nicht mehr vernachlässigt, sondern bestrebt ist, diese neugierig in sich aufzunehmen.

Die bedeutendsten von den erhaltenen Werken sind die Fresken seiner Spätzeit in der Wandelhalle des Hospitales Santa Maria della Scala zu Siena, das Altarwerk in der Galleria Comunale zu Perugia aus dem Jahre 1438, die Ancona aus dem Jahre 1437 in S. Agostino zu Asciano und das große Mosaik im Fußboden des sieneser Doms mit dem von seinem Hofstaat umgebenen Kaiser Sigismund aus dem Jahre 1434.[4]

Unsere Galerie besitzt nur ein einziges Werk von dem interessanten Künstler. Es ist ein kleines Madonnenbild, 1433 datiert, also das früheste bekannte Werk Domenicos. (Taf. I.) Die Komposition zeigt gleich, daß eine neue Zeit angebrochen ist. Keine hoch thronende Gottesmutter von

---

[1] Ugurgieri erwähnt einen Bartolommeo Bolghini (Bulgarini), welcher die Altartafel in der Kapelle S. Silvestro in S. Croce zu Florenz gemalt hat. Der Maler war von adliger Familie und malte «per sua recreazione». Pompe Sanesi II, 340.

[2] Vasari, ed. Milanesi I, 477: «Fu discepolo die Pietro Bartolommeo Bulgarini sanese, il quale in Siena e in altri luoghi d'Italia lavoro molte tavole — — —»

[3] Vasari, ed. Milanesi II, 40 Not. Er vermählte sich 1440 mit Donna Antonia Pannilini und starb 1446.

[4] Ein Hauptwerk Domenicos, die Gemäldeserie, die er von 1435—1439 in der Domsakristei malte, wurde im 16. Jahrhundert durch Feuer zerstört. Milanesi Documenti II, 172.

demutsvollen Heiligen und scheuen Engeln umgeben blickt uns entgegen. Maria sitzt niedrig auf einem Doppelkissen, die Beine gekreuzt, in lässiger, halb orientalischer Stellung.[1] Der ganz nackte Knabe, der in kindlicher Weise die Finger der kleinen Rechten in den Mund hinein stopft und mit seiner Linken das rechte Füßchen umfaßt, ruht in halb liegender Stellung auf ihrem Schoß. Die Mutter hat das andere Füßchen ergriffen (eigentlich ein byzantinisches bei den Sienesen sehr beliebtes Motiv) und blickt voller Wehmut auf das Kind. Fünf Engel stehen in dichtem Kreis hinter der Mutter, alle in verschiedenen Stellungen und verschieden aufgefaßt. Zwei musizieren, zwei beten an, und einer, der über die Schulter Mariens auf das Kind blickt, weint heftig. Unter den Füßen der Madonna befindet sich ein Spruchband mit folgender, recht undeutlichen Inschrift:[2]

OH DECUS O SPETIES O LUX O STELLA SUPREMI ETERIS
EXAUDI MISEROS FAMULOSQUE DEPRECANTES.
DOMINICUS DOMINI MATREM TE PINXIT ET ORAT.
ANNO M · CCCC · XXX · III

«Domenico, der dich gemalt hat, betet dich an.» so schließt die Inschrift

Nach Vasari war Domenico «d'una singolare amorevolezza e liberalissima cortesia», was mit dem angeführten Ausspruch gut übereinstimmt.

Ganz unberechtigt erscheint das Fragezeichen, welches der Katalog hinter dem Künstlernamen angebracht hat. Das Bild ist von unserem und von keinem anderen Domenico. Es kommen in dem Bilde ganz charakteristische Züge vor, die ebenso in seinen anderen bezeichneten Werken vorkommen. Ich nenne nur den krampfhaft zurückgebogenen Daumen und die Schlangenwindungen im Haar der Engel.

Ich erwähne hier ein anderes Madonnenbild, an jenes Bild und überhaupt an seine Art erinnernd, welches vor nicht langer Zeit erworben wurde und in demselben Saal unter Nr. 207 sich befindet. Wie in dem besprochenen Gemälde sitzt Maria niedrig und ist von anbetenden Engeln umgeben. Das Kind hält ein Spruchband.[3]

Seine letzten uns bekannten Werke sind die Fresken an den Wänden des Pellegrinaio (1440—1443) (Taf. II u. III). Da hat er eine Serie der

---

[1] In ähnlicher Weise auf einem niedrigen Polster sitzt eine Madonna von Sassetta in der Kirche del Castello Basciano.

[2] Oben eine andere Inschrift, die noch weniger deutlich ist; ich zitiere sie nach dem Katalog: AVE STELLA MICANS GEMMA PRETIOSA.

[3] Eine feine Madonna von dem außerhalb Italiens sonst nicht vorkommenden Meister wird von F. Mason Perkins in Rassegna d'Arte Senese 1907 p. 78 reproduziert. Sie befindet sich in der Koll. Platt Englewood New Jersey U.S.A. — In Italien ist ihm noch das Altarbild mit dem thronenden S. Antonio von anderen Heiligen umgeben in der Galerie zu Volterra zugewiesen worden, dagegen ist die Zuschreibung des zerstückelten Altarwerks in S. Agostino zu Asciano neuerdings angefochten worden (vgl. Perkins, a. a. O.).

auf das Hospital Santa Maria della Scala bezüglichen Darstellungen gemalt, wovon fünf erhalten sind.[1]

Die Architektur in diesen Darstellungen spielt fast eine größere Rolle als die Figuren. Einige dieser sind von einer so orientalisch-verwirrenden Pracht und solchem Reichtum der Dekoration, daß man eher glauben sollte, vor einem von einem indischen Künstler an den Ufern des Ganges erschaffenen Werk zu stehen, als vor dem eines Malers aus Siena.

Diese Pracht und Ueberfülle der Dekoration haben die Fresken jedoch nicht geschützt, von Kunsthistorikern geschmäht zu werden. Crowe und Cavalcaselle finden nicht Worte genug, um sie zu tadeln: flaue Temperafarbe, ungeordnete Gruppen schwerfälliger Figuren, starr und eckig im Körperbau, geschmacklos in der Kleidung, Verachtung der Linear- und Lichtperspektive, kurz gesagt: ein — ihrer Meinung nach — selbst für diese Zeit höchst unerfreuliches Ganze.[2]

Dieser Beurteilung gegenüber stehen schroff die Aussprüche von Casimir Chlędowski, dem Verfasser des neuesten Buches über Siena und die Kunst dieser Stadt. «Der Vergleich mit Masaccio verdunkelt Ghezzi nicht im mindesten», und er führt näher aus, welche Vorzüge diese beiden Künstler auszeichnen, welche sich, nach Chlędowski, die Hände reichen können. Domenico di Bartolo und Masaccio! De gustibus non est disputandum!

Chlędowski hat zu seinem Urteil sein persönliches Recht, was ich ihm nicht abstreiten will. Meiner Ansicht nach besteht zwischen der Kunst Domenicos und der Masaccios ein Abgrund, der sich nicht überbrücken läßt.

Die Kunst Domenicos ist gewiß in Siena nicht ohne Einfluß gewesen. Doch war dieser gewiß kein großer. Auch auf die umbrische Kunst mag er eingewirkt haben; es scheint wenigstens, daß er auf Giovanni Boccati einen gewissen Einfluß gehabt hat. Doch auch hier übertreibt Chlędowski:

«Ghezzi übt auf die umbrische Malerschule einen noch größeren Einfluß aus als sein Vorgänger Bartolo di Fredi» (II, p. 203).

Bartolo di Fredi war nicht der Vorgänger Domenicos. Ich vermute, daß Bartolo di Fredi ein «lapsus calami» für Taddeo di Bartolo ist. Doch in diesem Fall hat Chlędowski entschieden Unrecht. Taddeo di Bartolo hat einen viel größeren Einfluß auf die umbrische Malerei ausgeübt als Domenico. Er ist der Schöpfer des umbrischen Madonnentypus gewesen, sagt Chlędowski. Man muß fragen: welchen umbrischen Madonnentypus? Es gibt verschiedene. Vermutlich meint Chlędowski den-

---

[1] Anbau an das Hospital, Gnadenspende des Papstes, Hochzeit der Findlinge, Almosenspende, Krankenwache. — Ein anderes Fresko von ihm in der Infermeria von S. Pio.

[2] Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Originalausgabe von Dr. Max Jordan, IV. Bd., 1. Hälfte (1871), S. 62.

jenigen, der uns von den Gemälden Pietro Peruginos entgegentritt. In diesem Fall hat er aber sicher Unrecht. Denn die Genesis dieses Typus' findet sich vielmehr bei Fiorenzo die Lorenzo.[1]

Chlędowski hat seinen Helden noch nicht hoch genug gestellt: kein geringerer als Piero della Francesca soll nach ihm sein Schüler gewesen sein. Es ist wahrscheinlich, daß Piero ehe er im Jahre 1439 in Florenz mit Domenico Veneziano in Verbindung trat, einen anderen Lehrer gehabt hat. Doch dieser war jedenfalls nicht Domenico di Bartolo.

Die Vermutung Crowes und Cavalcaselles, daß Domenico der Assistent Pieros della Francesca bei dem Altarwerk, wovon das Hauptbild mit der Taufe Christi sich jetzt in London befindet, und eine Anzahl dazu gehöriger Tafeln in der Priorei San Giovanni Evangelista in Borgo San Sepolcro, hat auch nur geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Hier wäre eher Matteo di Giovanni (ich komme auf dies später zurück) oder vielleicht ein Künstler aus dem engeren Schülerkreis Sassettas in Betracht zu ziehen.

Um den angeblichen Einfluß Domenicos auch auf die in Siena von anderen Gebieten einwandernden Künstler ausdehnen zu können, hat man letzter Zeit eine Auslegung Lanzis (Storia pitt. dell'Italia. Venezia 1837, III, p. 61) angeführt, zufolge welcher Pinturicchio und Raphael sich für das Fresko mit der Abreise des Aeneas in der Libreria des Doms zu Siena, sowie auch Sodoma für sein Fresko: Abreise des hl. Benedikt in Montoliveto sich an einer Reiterfigur in einem der Fresken Domenicos im Pellegrinaio des Hospitals inspiriert haben sollen. Das ist gewiß eine mögliche, aber keineswegs notwendige, auch nicht eine sehr wahrscheinliche Annahme.[2]

Trotz alledem möchte ich die Bedeutung Domenicos als Künstler nicht unterschätzen. Ein Masaccio ist er freilich nicht gewesen. Andererseits ist aber auch das geringschätzige Urteil, das Crowe und Cavalcaselle über ihn fällen, als ungerecht zu bezeichnen. Er hat verdient «ni cet excès d'éloge, ni cette indignité», bleibt aber ein beachtenswerter, unterhaltender und mitunter sehr liebenswürdiger Künstler.

Die Fresken des Pellegrinaio stehen wohl hinter dem von Vecchietta etwas zurück, übertreffen aber andererseits bedeutend diejenigen Priamos della Quercia, des Bruders des berühmten Giacomo.

Armer Priamo! So kärglich für die Kunst ausgerüstet und noch dazu einen großen Bruder![3]

---

[1] Auch der sanfte Madonnentypus Niccolos da Foligno dürfte auf denjenigen Peruginos Einfluß gehabt haben.

[2] Die Reitergruppe in Domenicos Fresko zeigt das gewöhnliche Schema: ein Pferd im Vordergrund, stark gekürzt, gegen den Beschauer sprengend, ein anderes, ebenfalls stark gekürzt, von hinten gesehen, ein perspektivisches Kunststück, das schon im Trecento sehr beliebt war, besonders in der Anbetung der Könige.

[3] Als Maler von Tafelgemälden ist Priamo doch nicht ganz zu verwerfen. So findet sich in S. Michele zu Volterra eine von Engeln umgebene Madonna von ihm, Bruchstück aus einer 1445

Die Fresken Domenicos bereiten wohl kaum einen großen künstlerischen Genuß. Als Illustration des damaligen Lebens, als tastender Versuch der neuen Kunst der geschichtlichen Darstellung, die sich mit vielen frisch aus dem Leben gegriffenen Zügen in prachtvollem Architekturrahmen vor unseren Augen naiv ausbreiten, behalten sie doch für uns ein bleibendes Interesse.

Ist Domenico in Florenz gewesen? Ist er von seinen Zeitgenossen daselbst beeinflußt worden? Es ist jedenfalls wahrscheinlich, denn er zeigt ähnliche Tendenzen. Von der Natur nicht hoch begabt, von Anfang an nicht florentinisch geschult, hatte er sich doch ähnliche Aufgaben gestellt. Am Wettlauf hat er auch teilgenommen, aber, man muß es gestehen, als einer der letzten. Ein längerer Aufenthalt ist jedoch nicht erwiesen. Was darauf deuten könnte, sind zwei von Vasari erwähnte, nicht mehr erhaltene Werke, die sich seinerzeit in Santa Trinità und in Carmine zu Florenz befanden. Ich bemerke noch, daß eine Auferstehung in Santa Chiara zu San Sepolcro ihm neuerdings zugewiesen worden ist (Antica Arte Senese 1904 p. 151.)

Domenico hat, wie schon erwähnt, auf die umbrische Malerei einen gewissen Einfluß gehabt. Sein Einfluß auf die sienesische Kunst ist dagegen geringer, als man gemeinhin glaubt. Wer könnte hier ernstlich in Frage kommen? Sano die Pietro ist von ganz anderen Einflüssen bestimmt. Dasselbe gilt für Vecchietta. Benvenuto di Giovanni war zu spät geboren, um direkt von Domenico beeinflußt worden zu sein. Vielleicht ist er der erste Lehrer Matteos di Giovanni di Bartolo gewesen. Aber auch dieser war noch Knabe, als Domenico starb.

Dieser war überhaupt in Siena nicht sehr geschätzt. Wenn man gegen die heiligen Traditionen in Siena rebellische Tendenzen in sich spürte, dann wandte man sich lieber direkt zu den Florentinern.

---

bestellten Altartafel. Das Bild ist trotz seiner auffallenden Steifheit nicht ohne eine gewisse Anmut und erinnert sehr stark an Sassetta (abgebildet in Corrado Riccis: Volterra, von der Serie Italia artistica).

II.

GANZ andere Ziele verfolgte ein Zeitgenosse von ihm, der erst in allerjüngster Zeit zu seinem Recht gekommene Stefano di Giovanni, Sassetta genannt.[1]

Seine eigenartige Bedeutung für die sienesische Kunst wurde namentlich von Langton Douglas, der auf mehrere wichtige und für seine Eigenart besonders charakteristische Werke zuerst hinwies, und von Bernhard Berenson nachgewiesen.

Ich habe oben gesagt, daß Sassetta andere Ziele verfolgte. Gewiß. Er verfolgt nicht diejenigen Domenicos di Bartolo. Aber, verfolgt er überhaupt ein Ziel? Seine rührende, schüchterne Art, beruht sie nicht darauf, daß er sich künstlerischer Ziele überhaupt nicht bewußt ist? Gibt ihm das nicht das Knospenhafte, Scheue, wie Töne Zitternde? Seine Kunst ist nicht himmlisch rein, wenn er auch mit Angelico Berührungspunkte haben mag. Er schaut nicht immer zu Gott empor. Seine Gestalten haben etwas traumhaft Sinnliches. Aber der Traum, in dem sie leben und weben, hat seine Märchenwurzeln in der Erde. Seine Gestalten sind oft schwach gezeichnet, unbeholfen und linkisch in den Bewegungen, aber sie haben, ohne es selbst zu wissen, das, was früher oft über andern Absichten von den Künstlern vernachlässigt wurde: etwas Intimes, eine Seele.

Wie ich in meiner früheren Schrift nachgewiesen habe, ist Bartolo di Fredi wahrscheinlich sein Lehrer gewesen; sein Vater in der Kunst war aber ohne Zweifel Simone Martini.

Die Größe Simones vermißt man bei Sassetta. Dafür offenbart sich das Seelenvolle, das uns nicht selten bei Simone begegnet, noch zarter,

---

[1] Sassetta ist einige Jahre älter als Domenico. Wie aus dem Taufregister in Siena hervorgeht, ist er am 31. Dezember 1392 geboren. Siehe S. Borghese und L. Banchi: Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte senese. Siena 1898, 145.

noch scheuer, noch keuscher, und vor allem noch unbewußter bei Sassetta. Auch für das Märchenhafte und Traumartige seiner Visionen findet man Vorbilder bei Simone.[1]

In dem Katalog unserer Galerie sind von unserem Meister nur wenige und sehr kleine Bilder aufgeführt.

Nr. 166 und 167 sind zwei Predellenstücke zu einem unbekannten Altarwerk. Das erste stellt die Versuchungen des hl. Antonius dar. Es ist ein ursprünglich feines, aber sehr schlecht erhaltenes Bild. Das andere stellt das hl. Abendmahl dar und ist etwas besser erhalten. Der Katalog teilt mit, daß man angenommen habe, daß die beiden Predellenstücke zu einem Altarbild gehört haben, das für eine Kirche «appartenuta all'Arte della Lana» gemalt wurde. Nach B. Berenson befindet sich in der Jarves-Collection in New-Haven (Amerika) zwei Predellenstücke mit den Versuchungen des hl. Antonius, die wahrscheinlich mit Nr. 166 zusammengehört haben (The Burlington Magazine 1903, July, wo Reproduktion).

Das ist ja sehr gut möglich, ja man kann vermuten, daß zu demselben noch zwei andere Gemälde gehört haben, nämlich Nr. 168 mit den vier Schutzpatronen Sienas, den hh. Ansanus, Viktor, Savinus und Crescenz (Taf. IV, 1), und Nr. 169, wo meiner Ansicht nach die vier Kirchenväter dargestellt sind und nicht, wie der Katalog meint, neben den hh. Hieronymus, Gregor und Augustin der hl. Ludwig von Toulouse. Wo jene drei Kirchenväter dargestellt sind, gehört auch der vierte hin, der übrigens schon durch die Geißel in der Hand als hl. Ambrosius gekennzeichnet ist.

Alle diese Bilder gehören, was Stil und Färbung anbetrifft, zusammen und sind in derselben engbegrenzten Epoche gemalt. Bedeutende Werke sind es nicht, und man kann aus ihnen keinen Begriff von Sassettas Kunst gewinnen. Und doch gibt es einige Figuren, die ganz Sassettas Geist atmen, wie z. B. die zarte Jünglingsgestalt des hl. Crescenz, fast ein Kind, das so gottergeben, so weltfremd dasteht und als Zeichen seines Martyriums sein eigenes abgeschlagenes Haupt in den Händen hält.

Ein echtes Werk ist das kleine schlecht erhaltene Triptychon Nr. 177, welches im Katalog mit Unrecht «Maniera del Sassetta» genannt ist. Es stellt im Mittelbild die thronende Jungfrau mit dem Kind dar, von Engeln umgeben, oben Gottvater. Auf den Flügeln die hl. Katharina von Alexandrien, Johannes und die Verkündigung. In der Galerie Saracini be-

---

[1] Diese Eigenschaften sind es, die ihn besonders befähigten, die rührenden und zarten Schicksale des demütigen Heiligen von Assisi zu schildern; vgl. auch B. Berensons Aufsatz «A Sienese Painter of the Franciscan Legend» in The Burlington Magazine. Er hebt mit Recht hervor, daß er hierfür von Natur besser gestimmt war, als Giotto.

findet sich ein ähnliches, aber feineres Triptychon von ganz derselben Anordnung.

Gibt es weiter kein Bild Sassettas in der Galerie?

Ein kleines, übersehenes Gemälde steht ihm jedenfalls nahe und geht auf ihn, wenn auch nur als Schülerwiederholung, zurück: es ist das «Ignoto» genannte Bild Nr. 162, den hl. Franziskus darstellend, im Begriff, die Wundmale zu erhalten. Es zeigt dieselbe Komposition wie das Bildchen mit demselben Gegenstand aus einer Serie von Täfelchen, die sich in der Kollektion Chalandon befinden und einem Altarwerk entstammen, das am 5. September 1437 für die Kirche San Francesco in Borgo Sansepolcro bei ihm bestellt, war jedoch erst 1444 vollendet wurde.[1] Das Bild kam später in die Kollektion Lombardi nach Florenz. Die Hauptdarstellung «Glorie des hl. Franziskus zwischen Heiligen» befindet sich jetzt in einer Privatsammlung in der Nähe von Florenz. Die Täfelchen der Rückseite, welche sich erhalten haben, sind in verschiedene Hände zerstreut.

Ein anderes, viel bedeutenderes Werk, vor kurzem in die Galerie gekommen (Nr. 577), hat meiner Ansicht nach die nächsten Beziehungen sowohl zu Sassetta wie zu dessen Schüler Vecchietta (Taf. IV, 2). Das Bild von zwei breiten, kannelierten Pfeilern schön eingefaßt, stellt den Protomartyr San Lorenzo dar. Der Heilige steht aufrecht, ein Buch in der Linken, einen Palmenzweig in der Rechten haltend. Unter ihm der Rost. Oben auf Goldgrund zwei Engel mit dem Monogramm Christi. Das Ornat des Heiligen ist oben mit einer Pietà, unten mit einer Darstellung der Verkündigung, an den Aermeln mit fein gezeichneten Figuren von Heiligen geschmückt. Als ich das Bild sah, hing es hoch und dunkel im Korridor. Die ganze Gestalt atmet den sanften, träumerischen Geist Sassettas. Ich möchte ihm unbedenklich das Werk zuschreiben, wenn nicht auch Züge vorkämen, die auf seinen Schüler und Gehilfen Vecchietta deuten können. Ich bin deshalb der Ansicht, daß das schöne Werk in Sassettas Werkstatt, und zwar in gemeinschaftlicher Arbeit mit Vecchietta entstanden ist.[2]

Das Bild hat sehr gelitten. Der Kopf, welcher recht gut erhalten ist, zeigt den sanften Ausdruck und Typus Sassettas. Auch die Form des Ohrs und der Hand passen auf ihn. Die Figuren der Verkündigung (schadhaft) gehen wieder auf das Urbild sienesischer Darstellungen dieser Art, auf die Verkündigung Simone Martinis und Memmis (jetzt in den

---

1 Er ward bezahlt am 5. Juni 1444. Vergl. Borghese e Banchi, a. a. O., p. 142.

2 Das Bild wird in der Galerie Vecchietta zugeschrieben.

Uffizien zu Florenz) zurück. Es stammt aus dem niedergelegten Kapuzinerkloster St. Egidius in Siena.

Es gibt noch ein anderes Bild in unserer Galerie, über welches ähnliches ausgesagt werden kann. Unter den großen in bunter Pracht strahlenden Altartafeln Sano di Pietros in Stanza Quarta hängt ein verhältnismäßig kleines Bild, in schöner, alter, gotischer Einrahmung, das wie alle Bilder in diesem Saal auch Sano zugeschrieben ist. Es stellt die Himmelfahrt der hl. Jungfrau dar. Maria thront mit gefalteten Händen in einer Mandorla und ist in traditioneller Weise von musizierenden und anbetenden Engeln umgeben. Vor dem Sarkophag, aus dem Blumen sprießen, breitet der hl. Thomas leidenschaftlich die Arme empor, um den Gürtel zu empfangen. Im Vordergrunde knieen auf einem Blumenteppiche sechs Heilige, drei auf der linken, drei auf der rechten Seite, alle im Profil, gegeneinander das Gesicht zugewandt. Dieser untere Teil dürfte in allem Wesentlichen von dem Schüler Sassettas Sano di Pietro, ausgeführt worden sein. Charakteristisch für Sassetta dagegen sind die Engelgestalten mit dem feinen Schwung der schlanken Körper und die zarten Köpfe mit den etwas eingebogenen Nasen. Bei Sano ist dagegen die Nasenlinie immer gerade. Der Kopftypus der Engel steht Sassetta näher als Sano. Man vergleiche diese Gestalten mit denen auf der großen Assunta Nr. 259/260. Diese erscheinen gegen jene kindisch und sind, wie fast immer bei Sano, plump gebildet. Auch das Kolorit stimmt zu Sassetta. Man vergleiche unser Bild mit dem kleinen Abendmahl Nr. 167. Noch bemerke ich, daß bei Sano die Augenbrauen immer stark markiert erscheinen, während sie hier, wie immer bei Sassetta, nur leicht angegeben sind. Diese zarte und duftige Darstellung würde im Werke Sanos ganz vereinzelt dastehen. Man muß sie mit dem Gemälde mit demselben Gegenstand bei Ch. Loeser Esq., Florenz (Mostra Nr. 71) oder mit der großen Krönung unserer Galerie vergleichen, um den Unterschied zu erkennen. Ich glaube deshalb, daß das schöne Bild in Sassettas Atelier in gemeinschaftlicher Arbeit mit Sano di Pietro ausgeführt ist. [1]

Es gibt noch ein Bild in der Galerie, das seiner schlechten Erhaltung wegen nicht mit Sicherheit beurteilt werden kann, aber vielleicht ein echtes Werk Sassettas ist. Es ist das ziemlich große Madonnenbild Nr. 325 (Stanza VII), welches im Katalog als «Maniera del Sassetta» bezeichnet ist.

Viel reicher als in der Akademie war Sassetta in der Mostra Senese vertreten. Da begegnete uns eines seiner Hauptwerke, die bekannte Geburt

---

[1] Langton Douglas erkennt einen starken Einfluß von Sassetta in diesen beiden den Schülern zugeschriebenen Werken an.

Mariens aus Asciano (Nr. 2660, Taf. V, 1).[1] Das Bild zeigt die dreigeteilte Darstellung, das Schema, das mehr oder weniger variiert, in den Bildern von Pietro Lorenzetti, Bartolo di Fredi und Paolo Fei vorkommt. Es ist ein Fortschritt, daß sich der Vorgang in einem Raum, der durch Bogen und Pfeiler dreigeteilt wird, abspielt. Die Hauptdarstellung ist hier wieder die Waschung des Kindes. Auf dem Schoße einer in goldenes Gewand gekleideten jungen Frau liegt zappelnd das liebliche Kindchen. Ein junges Mädchen mit großen verwunderten Augen trocknet am Feuer die Leinentücher. Links die traditionelle Darstellung der beiden Greise mit den kleinen Knaben. Durch die Türöffnung im Hintergrunde kommt ein anderes junges, festlich in Goldglanz gekleidetes Mädchen, Speisen in goldenen Gefäßen tragend. Zur Rechten hat sich die hl. Anna halb im Wochenbett aufgerichtet und ist im Begriffe, sich die Hände zu waschen. Ein schönes junges Mädchen gießt ihr Wasser in das Becken. Und mitten in alle diese Beschäftigungen des Alltags hinein kommt huschend, wie ein Vogel aus fremdem Lande, unsichtbar für die anderen, ein Engelein mit einer Krone in der Hand. Das ist eben Sassettas Eigenart, goldenen Märchenglanz über das Alltägliche auszugießen. Oben, von anbetenden Engeln umgeben, die heilige Jungfrau, das auf ihrem Schoß liegende, unruhig bewegte Kind stillend. Seitwärts in kleineren Darstellungen Tod (Taf. V, 2) und Begräbnis Mariens. Man sieht das deutliche Bestreben des Künstlers, alles realistisch darzustellen; doch unter seinen Händen wird alles märchenhaft. Diese Mädchen, um deren junge Körper die festlichen Gewänder leicht fließen, die so weltfremd und verwundert dreinblicken, und diese ehrwürdigen Greise, das sind Märchengestalten. Das Bild hat sehr gelitten, ist aber vor Uebermalung verschont geblieben, und man kann noch die milchige Weichheit und die Zartheit des Kolorits bewundern. Sassetta ist gewiß kein sehr großer Künstler, aber er entzückt durch die Sanftheit seiner Mittel und die Naivität seines poesievollen Temperaments.

Aus dem Besitz des Mr. Chalandon in Paris befanden sich auf der Mostra zwei Täfelchen mit Geschichten aus dem Leben des hl. Franziskus:

Der Heilige geht durchs Feuer.

Der Streit mit dem Vater.

Diese beiden Bilder gehören zu dem schon früher erwähnten Altar-

[1] Das Asciano-Altarbild ist vielleicht das früheste Gemälde, welches auf uns gekommen, wenn auch das Osservanzabild das frühest datierte ist. Sassettas Eintritt in die Malerzunft datiert von 1428; schon im Jahre vorher hat er eine Zeichnung für den Brunnen in S. Giovanni gefertigt (Archivio dell'Opera del Duomo di Siena, Libro d'Entrata e di Uscita ad annum a. c. 65). Am 11. Mai 1433 wurde er bezahlt für ein Altarbild in einer Kapelle des Doms, im selben Jahre malte er ein Kruxifix für S. Matteo in Siena, 1440 fertigte er eine Zeichnung für ein Glasfenster an, und 1442 für eine Kirchenfahne daselbst, 1444 malte er das Bildnis des hl. Bernardin in S Maria della Scala. ~~Diese Arbeiten scheinen jetzt verschollen zu sein.~~

bild aus San Francesco in Borgo San Sepolcro. Das reiche Altarwerk war sowohl an der Vorder- wie an der Rückseite mit Darstellungen geschmückt. Die kleinen Tafeln der Rückseite sind uns erhalten und zwar die meisten in der Kollektion Chalandon, das schönste in Chantilly, andere in Privatbesitz.[1] Das Altarwerk wurde, wie schon erwähnt, erst im Jahre 1444 vollendet, gehört also zu seinen spätern Werken. Während einige dieser Täfelchen ganz Sassettas Geist atmen, so die herrliche Vermählung der Heiligen mit der Armut in Chantilly,[2] zeigen andere fremdartige Züge, die vielleicht auf eine Mitarbeiterschaft Vecchiettas deuten können. Dies gilt namentlich von den beiden auf der Mostra befindlichen Tafeln. Die dargestellten Ereignisse sind gut erzählt. Das Kolorit ist tief gehalten und kräftig. Doch die ängstlichen Gesichtszüge und die parallelen, vertikalen Falten lassen, wie gesagt, den Gedanken an ein Mitwirken Vecchiettas aufkommen. Das Greisenhafte bei den jungen Gestalten, die Bildung des Ohres verstärken diesen Eindruck. Es ist ein feiner Zug im «Streit mit dem Vater», wie der Mantel dieses letztern im Gegensatz zu dem ruhigen Fall der anderen Draperien in die Höhe braust, wie gepeitscht und aufgebläht vom Zorn des Vaters. Auch der Gegensatz zwischen dem vom Zorn beherrschten Vater und dem in den Armen des Bischofes ruhig stehenden Jüngling ist von großer Wirkung.

Eins der schönsten von den kleinen Bildern Sassettas ist die «Anbetung der Könige» in der Saracinigalerie (in der Mostra unter Nr. 459, Taf. VI, 1). Der um die Sassetta-Forschung sehr verdiente Professor Langton Douglas hat zuerst die Autorschaft Sassettas für das reizende Gemälde mit Sicherheit festgestellt. Es vereint die zarte, keusche Empfindung eines Fra Angelico mit dem märchenhaften Geist eines Gentile da Fabriano. Die mit feinem Sinn zusammengestellten Farben sind voll, rein, strahlend, ungebrochen wie die eines Miniaturmalers. Sehr viel Gold. Die einfache Architektur des Hintergrundes und der Boden, die beide in einem ungemein feinen, durchsichtigen Grau schimmern, bilden die schönste Folie für die blumenartigen Farben. Die von Sassetta so sehr beliebten prachtvollen großgemusterten Brokatstoffe erblickt man am Mantel des alten Königs und auch anderswo.

Sassetta variiert seine Typen wenig. Seine Madonna erkennt man

---

[1] Die Hauptdarstellung an der Vorderseite zeigte den Triumph des hl. Franziskus, auf den Seitenflügeln Heilige (in der Koll. Berenson in Settignano), die erhaltenen Täfelchen der Rückseite befinden sich jetzt: eins in der Kollektion des Grafen De Martel, Chateau Beaumont (Loir. Cher), sechs in der Koll. Chalandon, Paris, eins in Chantilly. Vor sechzig Jahren in der Sammlung Lombardi zu Florenz.

[2] Chledowski schreibt bis auf Berenson, soll heißen bis auf Langton Douglas, Sano di Pietro zugeschrieben. Es war nämlich der letztere, dem das Verdienst gebührt, den Maler des feinen Bildes zuerst erkannt zu haben.

gleich wieder. Auch andere Figuren wiederholt er häufig. So ist das junge Mädchen, welches in Facestellung hinter Maria steht, dasselbe, das uns in Mariens Geburt (in Asciano) entgegenschreitet.

Es fanden sich auf der Ausstellung noch einige Madonnen, die Sassetta zugeschrieben wurden. Das einzige dieser Madonnenbilder, das für uns in Betracht kommt, ist das aus dem Dom zu Grosseto: Maria mit dem nackten Kind auf ihrem Schoß. Der Kopf Mariens ist sehr fein und ausdrucksvoll, das Kind naiv, doch vom gewöhnlichen Typus abweichend, das großgeblumte Untergewand Mariens mit seinem goldenen Ornamente ist dagegen ganz im Geschmack Sassettas.

Das Madonnenbild, ausgestellt von Conte Mignanelli (Nr. 789), scheint mir nur seiner Schule anzugehören. Dagegen befand sich hier ein kleines Kistchen: Urna per le Pisside dei Governatori, worauf man kleine Heiligengestalten sieht, die vielleicht von Sassetta selbst gemalt sind (W 10, 167).

In der Klosterkirche der Osservanza bei Siena befindet sich das frühest datierte Altarwerk unseres Meisters (Taf. VI, 2). Die thronende Madonna hält das Kind, welches aufrecht auf ihrem Knie steht. Es ist ganz nackt, die Mutter drückt nur eine rosa Draperie an den kleinen Körper. Seitwärts die hh. Hieronymus und Ambrosius. Ueber der Maria der segnende Heiland. Ueber den Heiligen die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Alles in Spitzbogenfeldern, oben zwischen diesen in zwei Medaillons die Verkündigung. Die Jungfrau macht hier die öfters erwähnte scheue Bewegung, die wir vom Verkündigungsbilde von Simone Martini und Memmi kennen. Der Gesichtstypus Mariens erinnert sehr an den schon erwähnten, meiner Ansicht nach, von Sassetta in Gemeinschaft mit Vecchietta geschaffenen hl. Laurentius in der Akademie.

Das großgemusterte Ornat des hl. Ambrosius ist mit Arabesken geschmückt. Sehr viel Gold. Goldgrund.

Die Vorliebe Sassettas für Rosatöne kommt in diesem Bilde sehr zum Vorschein. Sie begegnen in dem mit Goldmuster verzierten Untergewand der Madonna, in der Draperie des Kindes und im Mantel des hl. Hieronymus.

Unten bemerkt man die Inschrift: Manus Orlandi fieri fecit hanc tabulam cum tota capella M · CCCC · XXX · VI.

Es ist nicht unmöglich, daß an dem Altarbild in der Kapelle gerade gegenüber von Taddeo di Bartoli, wozu Sano di Pietro die Predella malte, auch Sassetta einen kleinen Anteil gehabt hat. Es scheint mir jedenfalls, daß die vier Halbfiguren der Heiligen etwas an Sassettas Art erinnern.

In Siena muß ich noch auf ein kleines Triptychon (Nr. 1275) in der Galerie Saracini aufmerksam machen (Taf. VII).[1]

Eine frühe Madonna in der Galerie zu Pienza.

Sein letztes Werk, unter dessen Ausführung er starb, war das von Taddeo di Bartolo angefangene Wandgemälde an der Porta Romana. Sano di Pietro vollendete es, und es trägt gegenwärtig in seinem schlecht erhaltenen Zustande wesentlich das Gepräge des letzteren, wenn auch namentlich im oberen Teil einige feine Figuren und viele noch zu erkennende Schönheiten der Komposition und Linienführung auf Sassetta zurückgehen.[2]

In Italien außerhalb des sienesischen Gebietes finden wir von ihm ein bedeutendes Altarwerk in St. Domenico zu Cortona, ein kleines Diptychon mit der Geburt Mariä, ähnlich dem Bild in Asciano bei dem Fürsten Trivulzio in Mailand, einen Abschied der Apostel von Maria in der Galerie Crispi ebendaselbst, eine Madonna in der Kirche del Castello die Basciano (nach Perkins) und eine andere in der Kollektion B. Berenson in Settignano. (Abgebildet in The Burlington Magazine 1903, p. 178.) In dem Staatsarchiv von Siena eine Tavoletta der Biccherna vom Jahre 1440. Im Museo Cristiano im Vatikan, wo fast alle Sienesen mit kleinen Bildern vertreten sind, befindet sich auch Mehreres von Sassetti. So in den Schränken N, O und R.[3]

---

[1] Die Autorschaft der auf Simone Martini zurückgehenden großen Verkündigung in S. Pietro Ovile in Siena ist noch nicht sicher festgestellt. B. Berenson und Perkins nennen Andrea Vanni als den Autor, während Langton Douglas das merkwürdige Bild für Sassetta in Anspruch nimmt. Gegen Berenson und Perkins ist als Einwand geltend zu machen: die ganz sicher von Andrea Vanni stammende, gleichfalls als freie Kopie auf Simone Martinis (und Memmis) Bild zurückgehende Verkündigung bei Conte Fabio Chigi in Siena zeigt sowohl in der ganzen Auffassung wie in den Typen der Figuren eine auffallende Unähnlichkeit mit dem strittigen Bilde. Man sollte dagegen erwarten, große Uebereinstimmung zu finden zwischen zwei Gemälden von demselben Künstler, die auf dasselbe Werk als Vorbild zurückgehen. Gegen Langton Douglas' sehr ansprechende Hypothese ist jedoch einzuwenden, daß die weiblichen Typen in Sassettas sicheren Werken dem Simone Martini noch viel näher stehen als die Figuren in der Verkündigung in S. Pietro Ovile. Das Umgekehrte wäre zu erwarten. Ich benutze die Gelegenheit, auf den sehr inhaltsreichen Aufsatz über Andrea Vanni von F. Mason Perkins in The Burlington Magazine 1903, aufmerksam zu machen. Als Nachtrag zu meinen Notizen über Vanni in meiner früheren Schrift, bemerke ich, daß Perkins zwei bedeutende Gemälde in San Francesco für Vanni in Anspruch nimmt, nämlich die sogenannte Madonna degli Infermi und das große Fresko mit der thronenden Madonna im nördlichen Querschiff der Kirche. Ich ersehe auch aus seinem Artikel, daß Perkins schon vor mir das Triptychon Nr. 67 der Akademie dem Andrea Vanni und zwar als Frühwerk zuschreibt.

[2] Am 11. September 1452 verlangten die Kinder Sassettas ein Gutachten über das Werk wegen der Zahlung; diese wurde von Sano di Pietro und Vecchietta am 12. Dezember desselben Jahres gegeben. Bei Milanesi sind die bezüglichen Urkunden abgedruckt II, 274, 276.

[3] Außerhalb Italiens sind Werke von Sassetta ziemlich selten: In der Berliner Galerie eine Madonna N 63B. Auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1904 befand sich ein «Wunder des hl. Sakraments» aus dem Bowes Museum, Barnard Castle. Guido Cagnola macht in Rassegna d'Arte 1904 auf ein Bruchstück mit drei Engelsköpfen aufmerksam, vor kurzem in die National Gallery gekommen, Nr. 1842. B. Berenson erwähnt eine Predella in der Sammlung Chéramy und ein Täfelchen in der Sammlung Martin le Roy, beide zu Paris. In The Burlington Magazine 1903, p. 178 nennt derselbe Verfasser noch folgende unbekannte Werke: ein Altarbild in Chiusdino, zwei Tafeln mit Heiligen bei Mrs. J. Horner, Mells Park, Frome, eine Pietà in Dijon. In der Kollektion Jarves New Haven America werden ihm von F. Mason Perkins zwei Versuchungen des hl. Antonius zugeschrieben (Rassegna d'Arte Senese I). Derselbe Verfasser reproduziert neuerdings als unerkannte

Es gibt einen großen Künstler Mittelitaliens, der mit Sassetta viele Züge gemein hat. Das Kolorit Piero della Francescas zeigt dieselben zarten, weichen, milchigen Farbtöne, deren wir uns auch in den Werken Sassettas erfreuen. Ich weise besonders auf die Geburt in Asciano und die Anbetung in der Galerie Saracini hin. Die schlanken Mädchengestalten mit dem langen und vollen Hals begegnen uns wieder und wieder in den Werken Sassettas. Auch Sassetta zeigt eine Vorliebe für großgemusterte, kunstvoll mit Arabesken geschmückte, prachtvolle Brokatstoffe. Als Lehrer Pieros wird allgemein Domenico Veneziano genannt. Und sicherlich hat dieser florentiner Meister einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt. Piero della Francesca kam erst im Jahre 1439 dreiundzwanzig Jahre alt nach Florenz.[1] Er war kein Anfänger, er muß schon eine Schule durchgemacht haben. Wer sein erster Lehrer gewesen ist, weiß man nicht. Stefano di Giovanni bekam aber (wie schon bereits erwähnt) am 5. September 1437 die Bestellung eines umfassenden Altarwerkes für den Hochaltar von San Francesco in Borgo San Sepolcro, das er erst sieben Jahre nachher vollendete. Daß Sassetta in dieser Epoche (1437—1439) einen großen, ja entscheidenden Einfluß auf den jungen Piero ausgeübt hat, scheint mir nach obigem sehr wahrscheinlich.[2]

Vor kurzem hat Lionello Venturi in l'Arte (1905 p. 127) auf ein frühes Madonnenbild von Piero della Francesca hingewiesen, das sich in der Sammlung Valmarana in Rom befindet. In diesem Bilde begegnen uns mehrere Eigentümlichkeiten, die an Sassetta erinnern: der Typus der Jungfrau und des Kindes, der lange, volle Hals und das prachtvolle, großgemusterte Brokatkleid der Madonna.

Sassetta hat man, ebenso wie Sano die Pietro, den sienesischen Angelico genannt. Mit Unrecht. Der spezifisch religiöse Geist kommt nicht mehr, eher weniger bei ihm zum Ausdruck, als bei seinen Zeitgenossen. Aber in der Zartheit und Keuschheit seiner Empfindungsweise ist er mit Fiesole verwandt.

Fra Angelico, Sassetta und Sano di Pietro bilden in der Tat eine Gruppe für sich in der italienischen Kunst. Aber während der erstere den Himmel immer offen sieht, in die höheren Regionen schaut und mit Gott sich unterhält, blickt Sassetta liebevoll auf das Erdenleben. Er nimmt

---

Werke des Meisters noch drei Bildchen, davon zwei im Besitze von Mrs. Platt Englewood S.U.A. und eins in der Galerie Saracini in Siena (das Täfelchen «hl. Martin, seinen Mantel teilend» wird von einigen Vecchietta zugeschrieben). Endlich erwähnt er in einer nicht genannten Privatsammlung ein Madonnenbild. Rassegna d'Arte 1907, p. 45.

[1] Wenn die Angabe B. Berensons stimmt, daß er 1416 geboren ist (The Central Italian Painters of the Renaissance); nach früheren Autoren ist er 1420 geboren.

[2] Auf die Künstler Umbriens und der naheliegenden Gebieten hat Sassetta auch Einfluß gehabt. Ich nenne Matteo da Gualdo, Giovanni da Camerino und Lorenzo Il Severino.

es auf in sein Temperament, verklärt es und gießt einen Hauch von märchenhaftem Zauber darüber. Sano di Pietro ist verschieden von beiden. Während Fra Angelico von dem Glauben, von dem hohen, beseligenden christlichen Glauben wie kein anderer erfüllt erscheint, ist Sano di Pietro nur vom Kultus inspiriert. Seine mächtig in die Höhe strebenden, prachtvollen buntstrahlenden Tafeln müssen wir uns in Gedanken auf den Altar der Kirche denken, wo sie vom Weihrauch verschleiert, mystisch zu uns herabblicken. Seine ganze Kunst erscheint wie ein volltönender Hymnus an die Madonna, an die von ihm angebetete Jungfrau und himmlische Königin, die von alle diesen Tafeln, von ehrwürdigen Heiligen und rotwangigen, blumenbekränzten Engeln umgeben, uns mild und gnadenreich entgegenlächelt.

Glaube, Kultus und verklärtes, keusches Erdenleben. Unter diesen Zeichen haben unsere drei Künstler gemalt. Sassetta war, wie es schon Langton Douglas betont hat, als Künstler der Enkel Simone Martinis, wenn auch, wie ich es nachgewiesen habe, Bartolo die Fredi aller Wahrscheinlichkeit nach sein Lehrer gewesen ist.

III.

ANSANO oder Sano di Pietro di Mencio war, wie schon erwähnt, Schüler und Gehilfe Sassettas.[1] Er ist in unserer Galerie überreich vertreten mit nicht weniger als 52 Gemälden, wovon viele große umfassende, reich geteilte Altarwerke sind. Sano di Pietro ist im Jahre 1406 geboren und 1481 gestorben. Ein langer Arbeitstag wurde dem Künstler, der wohl seine Werke betriebsmäßig, doch mit großer Liebe geschaffen, beschieden. Er ist gewiß der fruchtbarste Künstler Sienas. Nicht allein die Galerie ist voll seiner Werke, auch in vielen Kirchen, im Palazzo Pubblico, in Privatsammlungen Sienas und im Auslande ist er reich vertreten. Es kann nicht meine Absicht sein, alle zweiundfünfzig Werke der Galerie (eines ist abzurechnen, Nr. 227, welches ja meiner Ansicht nach, wesentlich auf Sassetta zurückgeht) durchzugehen. Da seine Kunst, wie schon ausgeführt, sehr eintönig ist und nur einen prachtvoll klingenden, volltönigen Lobgesang an die Gottesmutter darstellt, wird weniger genügen, um ihn vollständig zu charakterisieren. Es wird uns genügen, einige seiner bedeutendsten Altartafeln zu betrachten.

Das frühest datierte Gemälde, welches sich in unserer Galerie befindet, ist eine fünfteilige Ancona (Nr. 246), die im Jahre 1444 für das Kloster San Girolamo in Siena gemalt wurde (Taf. VIII). Im Mittelfeld thront die Gottesmutter mit dem halbbekleideten Kind auf ihrem Schoß von sechs anbetenden Engeln umgeben. Zu ihren Füßen kniet der selige (beato) Giovanni Colombini, der Gründer des Mönchordens der Gesuati. Rechts die hh. Augustin und Franz, links Dominikus und Hieronymus. Ueber den fünf tabernakelförmigen spitzbogigen Tafeln sind wieder kleinere Tafeln angebracht. In der größten über der Madonna, hoch oben die ganze Tafel krönend, thront in majestätischer Haltung der segnende

[1] Als erster Lehrer Sanos wird gewiß mit Recht Taddeo di Bartoli genannt.

Heiland. In den anderen vier die Jungfrau in der Verkündigung, der Engel Gabriel und die hh. Cosmas und Damian; seitwärts Pfeiler mit je drei Heiligenfiguren. Die Maria in der Verkündigung ist von ungewöhnlicher Schönheit. Dasselbe gilt für die Gestalt Maria Magdalenens an dem Pfeiler links.

Das ganze Altarwerk, eines der schönsten und besterhaltenen der Galerie, kann als Urbild für die ganze Gattung dienen. Wie ein Abglanz des Paradieses so strahlt und leuchtet es über seiner hehren thronenden Madonna. Die aus hellem Gold strahlenden, prachtvoll bunten Farben leuchten wie Email. Die Engel haben Rosen im Haar, die Wangen sind weiß und rot, und ihre funkelnden Augen sind wie schwarze Kirschen.

Schwach in der Zeichnung, wenig ausdrucksvoll, was die heiligen Gestalten betrifft, ist er durch die sinnliche Pracht seiner Farben mehr katholisch als religiös. Diese Tafeln sind für das Volk gemalt, für die Gemeinde, die in der Kirche kniet und scheu, von Weihrauch betäubt, auf die von schwarzäugigen Engeln umgebene Himmelskönigin aufblickt, die von ehrwürdigen Heiligengestalten begleitet, wie im Paradies thront. Der Madonna ist das kostbare Ultramarin vorbehalten. Das Christkind ist, wie so häufig bei seinem Lehrer Sassetta in ein rosa gefärbtes Gewand eingehüllt oder in ein strahlendes Goldhemd gekleidet. Die Heiligen tragen prachtvolle schwere Brokatstoffe. Durch diese strahlende, glitzernde, bunte Pracht seiner in der Regel einförmigen und wenig charaktervollen Gestalten nähert sich sein Werk in der Wirkung der Glasmalerei, der Mosaikkunst oder Teppichweberei und steht also an den Grenzen des Kunsthandwerkes.

Nicht selten wird man durch seine prächtigen Heiligengestalten an einen ihm an innerem Gehalt derselben weit überlegeneren Künstler Norditaliens, Carlo Crivelli, erinnert. An diesen klingt nicht nur die Vorliebe für prachtvolle, großgemusterte Brokatstoffe (was er von Sassetta geerbt haben mag) an, sondern auch die statuenartige Ruhe und Würde seiner Gestalten und vornehmlich seine ausgezeichnete Technik, seine fest aufgesetzten, emailartigen Farben. Man betrachte besonders die prachtvolle Gestalt des hl. Augustin.[1] An dieser Figur und auch noch anderswo kommt eine andere Eigentümlichkeit noch zum Vorschein, die ebenfalls an Crivelli erinnert, nämlich daß er verschiedene Teile (hier Mitra und Ring) aus vergoldetem Stuck reliefartig ansetzt.

---

[1] Daß diese strahlende Farbenpracht seiner Tafeln vom Besteller ausdrücklich verlangt wurde, bezeugt ein Passus in einem Kontrakt vom 24. Dezember 1448: «. . . le(quale) storie debbano essere dipinte, gentilmente, e tutte e campi e cornici messi d'oro fino e le figure adornate e lavorate l'azzurro fine oltremarino e oro, dove acadesse, o altri tutti fini colori.» Milanesi, a. a. O., II, p. 257.

Das Altarwerk trägt unten die Inschrift:

OPUS SANI PETRO DE SENIS M · CCCC · XL · IIII

Ein anderes bedeutendes Werk Sanos ist die große Ancona Nr. 226. Die Tafel ist fünfteilig wie die eben beschriebene und zeigt eine ähnliche Anordnung: in der Haupttafel die thronende Madonna mit dem Kind (Taf. VIII). Sie wird von sechs Engeln und außerdem von zwei Seligen aus dem Orden der Gesuati angebetet; rechts der Täufer, der hl. Laurentius und einige kleine knieende Stifter; links die hh. Benediktus und Stephanus; in den tabernakelförmigen Tafeln oben der Heiland und seitwärts die beiden Verkündigungsfiguren und Paulus und Petrus. Die Pfeiler zu beiden Seiten sind je mit fünf Heiligengestalten geschmückt. Im Gegensatz zu dem vorher besprochenen Tafelwerk findet sich hier noch eine Predella, die Geschichten aus dem Leben Christi enthält. Diese ist jedoch durch spätere Uebermalung entstellt worden.

Ich bemerke, daß auch in Hinsicht der Größe der Figuren eine strenge hierarchische Ordnung eingehalten ist: die Heiligen sind von natürlicher Lebensgröße, die Beati von halber und die Stifter ganz klein; von der in übernatürlichen Verhältnissen dargestellten Gottesmutter wird alles überragt. Daß der hl. Bernardin sich auf dem Pfeiler rechts befindet, zeigt, daß das Werk später ist, als das eben besprochene Nr. 246. Nach 1450 fehlt der Schutzpatron Sienas nicht auf den großen Altarwerken.

Sehr beachtenswert ist auch die große dreiteilige Ancona Nr. 233. In der Mitte die thronende, von einer Heerschar Engel angebetete Himmelskönigin mit dem kleinen Jesus, der, wie in den sienesischen Bildern sehr gebräuchlich, ein Vögelchen in der Hand hält. Unten knieen zwei Heilige, welcher der Katalog irrigerweise als die hh. Cosmas und Damian bezeichnet. Der Heilige, der rechts von der Madonna kniet, ist, wenn auch in ein weißes Büßerhemd gekleidet, der hl. Hieronymus, als solcher durch den vor ihm stehenden Kardinalshut bezeichnet. Der andere Knieende ist kein eigentlicher Heiliger, sondern ein Beato. Sein Kopf ist nur von Strahlen umgeben, während die eigentlichen Heiligen auf den Bildern Sanos volle Nimben tragen. Daß der Verfasser des Kataloges den hl. Hieronymus nicht erkannt hat, ist seltsam genug, denn das Bild stammt aus dem Convento di San Girolamo, und dessen Schutzpatron dürfte hier nicht fehlen. Die beiden Aufsatzspitzen schmücken die Verkündigungsfiguren, und an den Seitenpfeilern sind je drei Heiligengestalten gemalt. Aber auch in diesen hat sich der Katalog geirrt. Der Kirchenvater, der auf dem Pilaster links dargestellt ist, ist nicht der hl. Augustin, sondern als Träger der Tiara Gregorius; auch ist die Heilige mit der Zange nicht Agathe, sondern vielmehr Apollonia.

An der Predella befinden sich seitwärts die Halbfiguren der hh. Bernardin und Katharina von Siena. Daß nicht allein Bernardin, der im Jahre 1450, und Katharina, die erst 1461 kanonisiert wurde, auf der Predella vorkommen, beweist, daß das Bild oder jedenfalls die Predella ein ziemlich spätes Werk ist.

Ein anderes, recht spätes Altarwerk, wenn auch noch in den fünfziger Jahren gemalt, ist die Ancona Nr. 237. In der Mitte die thronende Gottesmutter, seitwärts zwei weibliche Heilige, die eine vom Katalog richtig «Caterina martire» genannt, die andere dagegen nicht St. Agnes, wie der Katalog meint, sondern Margarete, denn sie hat den Drachen zu ihren Füßen. Oben drei Engel, rechts und links Franz und Bernardin. Da der letztere als Heiliger dargestellt ist, kann das Bild nicht früher als 1450 gemalt sein.

Etwas früher ist das dreiteilige Altarwerk Nr. 232. Es zeigt, wie immer, die Jungfrau in der Mitte thronend. Seitwärts die hh. Bartholomäus und Lucia, an den Seitenpilastern der Täufer und die hh. Georg, Antonius Abt und Katharina von Alexandrien. Weder Katharina von Siena noch Bernardin sind dargestellt. Das stimmt mit der Inschrift auf dem Rahmen:

SANVS · PETRA · PINXIT · M · CCCC · XL VII

Aus derselben Epoche dürften folgende Altarwerke sein: Nr. 231. Die thronende Gottesmutter hält hier das stehende Christuskind auf ihrem Schoß. Seitwärts die hh. Evangelist Johannes, Hieronymus, Gregor und Augustin; oben der Heiland, sowie die hh. Franz und Dominikus; seitwärts die beiden Verkündigungsfiguren. Am Rahmen unten die Inschrift: QVESTA TAVOLA AFATA FARE SVORO BARTHOLOMEO DI DOMENICO DI FRANCIESCHO PEL ANIMA DI SVO PADRE ET DI SVA MADRE.

Nr. 255. In der Mitte die thronende Jungfrau, seitwärts die Heiligenpaare: Laurentius und Martha, Biagio und Johannes der Täufer, auf den beiden Pilastern je drei Heiligengestalten. Weder die hl. Katharina von Siena, noch Bernardin sind hier dargestellt. Das Bild ist der Inschrift nach eben ein Jahr vor der Kanonisation gemalt. Diese lautet:

OPVS SANIS (sic) DE SENIS M · CCC · XL · VIIII

Die Predella zu diesem Bilde scheint später gemalt zu sein, denn darin befindet sich, außer einer Pietà und vier Geschichten aus dem Leben des hl. Biagio, noch die beiden Halbfiguren der hh. Franz und Bernardin. Das Bild stammt aus der Kirche S. Biagio a Scrofiano.

Daß Sano in hohem Alter noch Bedeutendes leisten konnte, davon

zeugt eine Himmelfahrt Mariens vom Jahre 1479, ein Altarwerk, welches von Crowe und Cavalcaselle als das Wertvollste aller seiner Galeriebilder in Siena bezeichnet wird (Nr. 259/260).

In der Mitte des fünfteiligen Altarwerkes ist die Gottesmutter von einer Heerschar singender und spielender Engel umgeben, links die Heiligen: Michael und Katharina von Alexandrien, rechts: Hieronymus und Lucia. Unten in kleinerem Maßstab die beiden Johannes knieend und eine gleichfalls knieende Nonne (die Stifterin des Bildes).

Die Staffel in fünf Abteilungen enthält: die Anbetung der Könige, Wunder des hl. Michael auf dem Monte Gargano, hl. Christoph, Wunder der hl. Lucia und des hl. Petrus, in der Mitte die Kreuzigung.

Es ist lehrreich, diese große Assunta mit der kleinen Nr. 227, in der, meiner Ansicht nach, Sassetta den wesentlichsten Anteil gehabt hat, zu vergleichen. Ueber die größere Feinheit und künstlerische Ueberlegenheit des letzteren kann kein Zweifel bestehen. Am Rahmen befindet sich die Inschrift: SANI PETRI PINXIT + QUESTA TAVOLA A FATA FARE SVORO BATISTA DI BENEDECTO DE NOBILI DA LITIANO M · CCCC · LXX · VIIII. Die Tafel stammt aus der Kirche S. Petronilla. Von größeren Altarwerken nenne ich noch eine Krönung Mariens Nr. 269 (Taf. IX, 2) und eine thronende Madonna Nr. 273. Die Predella zu diesem Bild ist von späterer Hand. In diesem und unter anderen Gestalten ist auch der Prophet Jesajas, durch die Säge gekennzeichnet, dargestellt. Der Katalog bezeichnet diese Figur fälschlich als San Giuseppe. Eins der merkwürdigsten von Sanos Bildern in der Galerie ist die «Erscheinung der Madonna vor dem Papste Calixtus III.» (Nr. 241).[1] Der Papst thront in vollem Ornat. Die körperlose Gestalt Mariens, wie sie von oben herabschwebt, macht den vollen Eindruck einer Erscheinung. Unten die Stadt Siena; man sieht einige Maultiere, die mit Kornsäcken beladen, in die Stadt hinein ziehen. Alles von köstlicher Naivität. Auf einem Zettel liest man folgende Worte, von der Madonna an den Papst gerichtet.

O PASTOR DEGNO AL MIO POPOLO CHRISTIANO
A TE DI SIENA ORMAI LA CURA RENDO
FA CH ALLEI VOLGA OGNI TUO SENSO HUMANO.

Auf einem anderen Zettel liest man die Antwort des Papstes:

VERGINE MADRE A DIO CARO CONSORTE
SEI TVO CALISTO E DEGNO A TANTO DONO
A SIENA NON TORRAMMI ALTRO CHE MORTE.

[1] Als Calixtus III. Papst war und große Hungersnot in Siena herrschte, erschien ihm die Madonna im Traum und forderte ihn auf, Siena beizustehen. Vgl. Della Valle II, p 230.

Unten liest man:

CALISTUS III SANUS PETRI DE SENIS PINXIT.

Das Bild stammt aus dem Palazzo Pubblico.

Die auf niedrigem Thron sitzende Madonna (Nr. 271) drückt das Kind sanft an ihre Brust. Sie ist von einer ganzen Schar von Heiligen umgeben. Oben eine figurenreiche Kreuzigung zwischen den beiden Verkündigungsfiguren (Taf. IX).

Von den übrigen Werken Sanos in unserer Galerie werde ich nur noch einige für den Meister sehr charakteristische Bildnisse des hl. Bernardin erwähnen.

Das früheste dürfte Nr. 253 sein. Die auf blauen Grund gemalte, hagere, asketische, von glühendem Fanatismus und Feuereifer des Glaubens ausgezehrte Gestalt wird von zwei knieenden Engeln unterstützt. In der Linken hält sie ein aufgeschlagenes Buch, während sie mit dem erhobenen Zeigefinger der Rechten nach oben auf das Monogramm Christi deutet. Die charaktervolle Gestalt ist keine Erfindung Sanos. Sie geht zweifellos auf frühere, aus dem Leben genommene, wirkliche Porträts zurück. Um das Haupt des Heiligen liest man:

MANIFESTAVI NOMEN TVVM HOMINIBVS

unten:

F LEONARDUS FECIT FIERI · M CCCC L

Der Katalog gibt fälschlich das Datum als 1460 an. Wir haben vielleicht hier das erste Bildnis Bernardins nach seiner Heiligsprechung vor uns.

Ein ganz ähnliches Bild befindet sich im Palazzo Comunale zu Tivoli (hier ist der Grund sternbesät), und wieder ein ähnliches, kleineres Bild in der Pinacoteca Comunale zu Viterbo.[1]

Ein anderes Bildnis des hl. Bernardin mit zwei Engelsköpfen, welches sich unter Nr. 238 in unserer Galerie befindet, stammt aus dem Kloster der Osservanza.

Ein viertes Bild, von Sano gemalt, befindet sich im Palazzo Pubblico zu Siena (Taf. XI, 1).

Ein feines, schön empfundenes Bildnis der hl. Katharina von Siena hat Sano uns auch geschenkt (Nr. 264). Da sie als Heilige dargestellt ist, muß es ein Spätbild sein. Sie wurde, wie schon erwähnt, erst im Jahre 1461 kanonisiert. Unter dem Bildnis der Heiligen des Sano im Palazzo Pubblico las man die jetzt verlöschten Worte:

O Caterina tu vergine bella
Sacra sposa di Cristo e chiara stella!

---

[1] Beide reproduziert in Attilio Rossis Aufsatz: Opere d'Arte a Tivoli. L'Arte 1904.

Ich glaube, jetzt das Wichtigste, was sich in der Galerie zu Siena befindet, hervorgehoben zu haben und muß wegen der übrigen weniger bedeutenden Sachen auf den Galeriekatalog verweisen.

Auch in der Mostra Senese 1904 war der fruchtbare Meister reich vertreten.

Ein ganzes Zimmer (Sala XXIII) war ihm gewidmet, doch befanden sich unter den hier ausgestellten keine sehr bedeutenden Werke. Das interessanteste Bild von ihm in dieser Ausstellung war jedoch nicht in diesem Zimmer, und war ihm überhaupt gar nicht zugeschrieben.

Ich denke an das Bild mit dem hl. Georg, das man, ich weiß nicht aus welchem Grunde, Salvanello zugeschrieben hat (Nr. 7, aus S. Cristoforo, Taf. XI, 2).[1] Es steht zwar recht vereinzelt da im Werk Sano di Pietros und beweist, daß er noch zu anderem befähigt war, als nur große, strahlende Andachtsbilder für die Kirchenaltäre zu schaffen. Das Bild hat einen großen Schwung. Und wie der Meister uns früher an Crivelli erinnert, werden wir hier an einen anderen Oberitaliener gemahnt, an Pisanello. Es scheint in der Tat so, als wenn sich in der Künstlerseele Sanos Keime befanden, die durch seine betriebsmäßige Wirksamkeit für die Kirchen zu keiner Entwicklung kamen. Davon zeugen noch mehrere kleine Staffeleibilder, wo die Geschichten der Heiligen mit großer Frische und Naivität erzählt sind und ganz besonders die Serie von Kleinbildchen mit der Geschichte des hl. Hieronymus im Louvre, welche Sassetta ganz nahe stehen.

Bei den Bildern auf der Mostra werde ich mich nicht lange aufhalten. Eines der bemerkenswertesten war die Himmelfahrt der Madonna aus Ch. Loesers Besitz: die Jungfrau in byzantinisch-steifer Facestellung ist von anbetenden und musizierenden Engeln eng umschlossen. Unten der hl. Thomas. Es gibt Miniaturen aus dem frühen Trecento, die mit dieser Darstellung genau übereinstimmen (vgl. z. B. die Miniatur von Niccolò da Ser Sozzo, die sich auch auf der Ausstellung befand).

Eine «Darstellung im Tempel» mit recht schwerfälligen und plumpen Figuren gehört der Domkirche in Massa Marritima (Nr. 943). Eine Madonna in reich geschmückter Einrahmung wurde ausgestellt von Carlo Cinughi (Nr. 584). Ein anderes Bild einer von Heiligen umgebenen Madonna hatte Baron Sergardi-Biringucci geschickt (Nr. 599). Die Figuren in der tabernakelartigen Einrahmung zu diesem Bild: eine Pietà zwischen Maria und Johannes in Medaillon, seitwärts die Verkündigungsfiguren und oben die Kreuzigung in eigentümlicher Landschaft, gehen offenbar auf

[1] Von Crowe und Cavalcaselle dagegen Giovanni di Paolo zugeschrieben.

Neroccio oder seine Werkstatt zurück. Ein Cassonebild aus der Sammlung Palmieri-Nuti: die Königin von Saba vor Salomo darstellend, war Sano di Pietro zugeschrieben, gehört jedoch nur seiner Schule an. Ich zitiere die Inschrift: «Questa sie la storia quando la Regina Saba ando audire la Sapientia del Re Salamone.» (Nr. 1542).

Zwei Predigten des hl. Bernardin, Nr. 2056 und 2057, rührten wahrscheinlich auch von Sano di Pietro her.

Sano stellt fast immer in seinen Madonnenbildern die zärtliche Mutter dar. Mit der Rechten drückt sie das Kind eng an sich, während die Linke das kleine Füßchen umfaßt. Das Kind schlägt das linke Aermlein um den Hals der Mutter, so daß die Köpfe ganz nahe aneinander kommen und sich oft berühren.

Unter Nr. 1547 (A. Palmieri-Nuti) war ein Bildnis des hl. Bernardin ausgestellt, welches Sano di Pietro zugeschrieben war. Es gibt jedoch Gründe, die dafür sprechen, daß dieses Bildnis nicht von Sano herrührt, sondern von dessen Vorgänger und Zeitgenossen Pietro di Giovanni. Der Kopf (denn das Bildnis stellt nur den Kopf dar) ist nicht auf Gold sondern auf schwarzem Grund gemalt, was ja bei einem wirklichen, nach dem Leben gemalten Bildnis natürlich ist. Der Nimbus ist von späterer Hand in roher Weise mit Pricken hinzugefügt. Diese Zufügung datiert nach 1450, dem Jahre, in welchem Bernardin kanonisiert wurde.

Die Behandlung des Kopfes scheint mir dem bald zu besprechenden Bildnis des Pietro di Giovanni in unserer Galerie näher zu stehen, als den Bildnissen Sanos, wenn es sich auch nicht mit jenem messen kann. Es ist vielleicht das einzige, wirklich nach der Natur gemalte Bildnis Bernardins, das uns erhalten ist (Taf. XII).

Eine andere Darstellung des Heiligen mit zwei Engeln in demselben Saal, Sano zugeschrieben, rührt von einem schwachen Nachahmer her.

In Siena befindet sich noch eine Anzahl Bilder des fruchtbaren Meisters, auf die ich hier nicht eingehen kann. Sein Fresko an der Porta Romana mit der Krönung der Jungfrau habe ich schon in Verbindung mit Sassetta genannt. Es ist sehr schlecht erhalten, doch sind, wie schon erwähnt, noch Schönheiten in der Komposition und in den Umrissen zu bewundern, die wesentlich auf Sassetta zurückgehen. Weder Ugurgieri, noch Della Valle erwähnen Sassetta in Verbindung mit diesem Werke. Della Valle gibt die Inschrift an:

Sanus Petri pictor Senensis pinxit A · D · MCCCCXXII

und darunter:

O Regina parris summi dignita corona
Perpetuo Senam respice Virgo tuam.

Das Datum hat Della Valle jedenfalls irrtümlich angegeben. Sassetta starb während der Ausführung dieser Arbeit im Jahre 1450. Auch konnte Sano, der 1406 geboren ist, nicht schon 1422 dieses Werk ausgeführt haben.

Ich möchte nur noch an eine andere große Krönung Mariens im Palazzo Pubblico (Sala di Biccherna) erinnern, die ein Feld bedeckt, welches, wie die noch existierende Inschrift bezeugt, im Jahre 1352 von Lippo Vanni bemalt wurde (Taf. X). Engelscharen, Heilige, Propheten umgeben die beiden Hauptgestalten: Christus und Maria. Die ganze Darstellung wird von den beiden Heiligengestalten Katharina und Bernardin mit dem Modell der Stadt Siena flankiert. Das Fresko ist 1445 datiert, also fünf Jahre vor der Heiligsprechung Bernardins und sechzehn vor der Katharinas. Es fragt sich demnach, ob diese Gestalten nicht später hinzugefügt, oder jedenfalls später mit dem Nimbus versehen worden sind. Es gibt in dem Fresko, namentlich in dem ornamentalen Teil desselben, Zeugnisse davon, daß Domenico di Bartolo Anteil an der Ausführung gehabt hat, so einige Köpfe mit der wulstartigen Bildung der Haarlocken, die wir von den Fresken des Hospitals kennen. Einige Gestalten im Bilde zeigen nicht den Stil Sanos, sondern scheinen auf Domenico di Bartolo zurückzugehen.

Das schöne Altarbild in der Klosterkirche der Osservanza sei noch hier genannt.

In San Bernardino zu Siena befindet sich auch ein kleines Madonnenbild, wo das Verhältnis von Mutter zu Kind mit großer Innigkeit dargestellt ist.

Unter den, soviel ich weiß, nicht bekannten Werken Sanos möchte ich auf ein großes Kruzifix in San Domenico, sowie auf ein kleines Madonnenbild, das über ein großes Altarbild gehängt ist (zweiter Altar rechts) aufmerksam machen.

Auch in anderen italienischen Städten begegnet man, wenn auch nicht sehr häufig, Bildern von Sano. Ich werde nur auf ein schönes Marienbild in der Galerie Sterbini zu Rom hinweisen, welches sehr übereinstimmt mit einem anderen im Conservatorio femminile zu Siena befindlichen, nur daß in letzterem die Maria umgebenden Engel zum teil durch Heiligen ersetzt sind. Die sehr fein empfundene Weise, in der das Verhältnis von Mutter und Kind ausgedrückt ist, geht auf Ambrogio Lorenzetti zurück und findet vielleicht ihren innigsten Ausdruck in dem oben erwähnten Madonnenbild in San Bernardino.

Federigo Hermanin hat das Verdienst, auf ein unbekanntes Triptychon hingewiesen zu haben, welches sich in der Kirche St. Cristina zu Bolsena befindet und dessen Bestandteile teils in der Cappella del Rosario, teils

in der Sakristei zerstreut sind (Taf. XI, 4). Die Predella sicher von einer anderen Hand.[1] In demselben Aufsatz macht Hermanin auf ein unbekanntes Bildnis des hl. Bernardin, aufmerksam, sehr ähnlich dem im Palazzo Pubblico zu Siena, welches sich in San Francesco zu Acquapendente (in der Nähe von Bolsena) befindet. Diese Arbeiten, wie die schon früher erwähnten in römischen Provinzen (Viterbo, Tivoli) zeugen davon, wie sehr man in Rom noch im Quattrocento sienesische Künstler in Anspruch nahm. Die einheimische so blühende römische Kunst wurde durch das päpstliche Exil wie mit den Wurzeln ausgerissen und konnte sich nicht mehr erheben.

Von andern, erst in neuester Zeit erkannten Bildern von Sano nenne ich zwei Büsten von Heiligen in der Kirche von Uopini (Taf. XI, 3). Ein Triptychon, versteigert mit der Sammlung Nevin in Rom, April 1907. Auch das von F. X. Kraus in seiner Geschichte der Christlichen Kunst (II, II. 125) abgebildete Madonnenbild (eignen Besitz) geht offenbar auf Sano di Pietro zurück.

Auf ein kleines Madonnenbild eingesetzt in ein Altargemälde von Francesco Francia (oder dessen Schule) in S. Vitale zu Bologna, macht Lucy Olcott in Rassegna d'Arte, Giugno, 1907 aufmerksam. Das sehr übermalte Bild geht jedenfalls auf Sano zurück. Auch in der Mostra d'Antica Arte Umbra in Perugia 1907 war eine Lunette mit der Krönung Marias aus der Werkstatt Sanos. Das Gemälde stammt aus Gualdo Tadino und wurde als wahrscheinliches Werk Matteo da Gualdo betrachtet. In San Giorgio in Montemarano befindet sich noch ein signiertes Altarbild des Meisters, 1458 datiert.[2]

Ferner erinnere ich an eine größere Anzahl feiner Täfelchen im Museo Cristiano im Vatikan. Endlich erwähne ich, daß Sano auch mehrere Tavolette der Biccherna und Gabella, sowie auch Miniaturen gemalt hat.[3]

Im Auslande begegnet man Werken von Sano die Pietro vielleicht noch häufiger als in Italien außerhalb Sienas. Er ist in den Galerien zu Berlin, in der zu Dresden, in der Galerie Lindenau zu Altenburg, in Budapest und Qxford, sowie in englischen Galerien und Privatsammlungen vertreten. Das bemerkenswerteste Werk von ihm im Auslande ist meiner

---

[1] Rassegna d'Arte Senese II, p. 47.

[2] Ich nenne noch ein schönes Madonnenbild bei der Familie Forteguerri Bichi Ruspoli in Siena, eine Darstellung im Tempel im Dom zu Massa Marritima, ein bezeichnetes Altarbild in Chiusdone.

[3] Ich nenne unter diesen in der Biccherna Tafel XXXVI, in der Gabella XLI, XLII, XLIII. Die Tafel XLIX auch in der Gabella Matteo da Siena zugeschrieben, ist wahrscheinlich von Sano.

Ansicht nach die schon erwähnten, Sassetta nahe stehenden, Szenen aus dem Leben des hl. Hieronymus im Louvre.[1]

Trotz seines fabrikmäßigen Betriebes und seiner großen Fruchtbarkeit lebte Sano doch in dürftigen Verhältnissen, was aus seiner «Denunzia de' beni» vom Jahre 1478, als er schon ein alter Mann war, hervorgeht. Er besaß wohl ein paar kleine Häuser und noch andere Besitztümer, aber das Ganze hatte nur einen Wert von 600 Fiorini. Er beschloß seine Denunzia mit folgenden Worten: «Et perchè siamo sei boche e so' solo a guadagnare et ò settanta anni, et el mio figliuolo ha una fanciulla d'età circa tre anni: ci racomandiamo a le vostro spettabilità.» Nach anderen Urkunden muß er jedoch damals 72 Jahre alt gewesen sein, denn er ist 1406 geboren. Das geht z. B. aus einer späteren Denunzia hervor, die aus seinem letzten Lebensjahre 1481 stammt und noch kläglicher lautet: «Item so' d'età d'anni settantacinque et so' quasi infermo, et uno figluolo el quale ha tre figliuoli, cioè due figliuole femine, una d'età d'anni due, et ha la donna gravida, per la qual cosa mi raccommando a le vostre spetabilità, le quali voglino usare in me la loro solita clementia et humanità.» Wenige Monate später, am 1. November 1481, wurde sein Tod im Necrologio di San Domenico registriert, und die Anzeige fing so an: «Ansanus Petri pictor famosus et homo totus deditus Deo . . .»

Von Pietro di Giovanni Pucci befindet sich in unserer Galerie nur ein einziges Werk, das früher erwähnte Bildnis des hl. Bernardins. Es ist ein merkwürdiges Gemälde, welches in realistischer Kraft hoch über Sanos Bildnissen steht. Das Gesicht ist voll von feinen, scharfen Falten oder Runzeln, und die Adern sind vielfach angegeben. Das Ohr zeigt kein Läppchen, sondern geht in einer Linie in die Wange über. Dieses Bildnis, das ich für eines der bedeutendsten und merkwürdigsten der Epoche halte, trägt die Inschrift: NOLITE DILIGERE MVNDVM und am Rand die Signatur: PETRVS IOHANNIS PINXIT. Diese Gestalt ist das Vorbild für die Darstellung Sanos im Palazzo Pubblico gewesen. Auch hier steht der Heilige auf einem kleinen, mit Bäumen besetzten Ausschnitt der Erde.

Von diesem Maler, der von Crowe und Cavalcaselle sehr ungerecht beurteilt wird, findet sich im Chor der Klosterkirche der Osservanza ein

---

[1] In B. Berenson, Central Italian Painters 1900, worauf ich hinwies, wird man eine, wenn auch nicht vollständige Liste von Sanos Werken finden. Das dort genannte Bild in Chantilly hat er später als einen schönen Sassetta erkannt. In dem vortrefflichen Katalog der Ausstellung sienesischer Kunst im Burlington House, London, 1904, sind vier Madonnenbilder als Werke Sanos notiert. Als Besitzer wird der König von England, die Christ Church, Oxford, Mrs. Worthington und Charles L. Eastlake Esq. genannt. Ferner befand sich dort eine Kreuzigung im Besitz von Lady Burne-Jones.

anderes ähnliches Bildnis desselben Heiligen. Es ist bezeichnet: OPVS PETRI IOHANNE SENIS MCCCCXXXVIIII. Das Pendant zu dieser Figur ist die Gestalt einer Heiligen mit Blumen und einer Krone zu Füßen (hl. Elisabeth ?). Vor ihr kniet eine Pilgerin. Der Kopf ist übermalt. Mir scheint diese Figur auch von Pietro zu sein. Bezeichnend hierfür sind namentlich die Hände. Irrig erscheint mir die Zuschreibung an Girolamo di Benvenuto sowie die Bezeichnung der Figur als hl. Katharina.

Ein drittes Bildnis befindet sich in San Francesco zu Lucignano, das bezeichnet und 1448 datiert ist. Hier steht der Heilige auf drei Bischofsmützen. Diese Bildnisse sind sämtlich vor der Heiligsprechung Bernardins gemalt, können also wirkliche Porträts sein und sind mit dem früher erwähnten, als Urbilder für alle folgenden Darstellungen des Heiligen zu betrachten. Die Nimben dürften also später hinzugefügt sein. Daß Sano di Pietro in seinen Bernardinsbildnissen von Pietro di Giovanni abhängig ist und nicht umgekehrt, erhellt daraus, daß die eigentümliche Ohrbildung bei Pietro (das Ohr ohne Absatz in einer Linie mit der Wange) von Sano nur in diese Bildnisse übernommen ist, aber sonst in seinen Werken nicht vorkommt. In Sant'Agostino zu Asciano wird ihm von Crowe und Cavalcaselle eine Anbetung der Hirten zugeschrieben,[1] die aber mit größerer Wahrscheinlichkeit von Giovanni di Pietro stammt. Nach Della Valle hat er auch zwei Wandbilder im Pellegrinaio des Hospitals zu Siena gemalt.[2]

Pietro di Giovanni ist ebenso wie Sano als Nachfolger Sassettas zu betrachten. Nach dem Katalog ist er im Jahre 1416 geboren und starb 1449. Demnach ist er nur dreiunddreißig Jahre alt geworden. Sein frühzeitiger Tod hat ihm nicht erlaubt, sein Talent zu entfalten. Wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen, dann hätte man ihn gewiß nicht, wie jetzt, zu den unbekanntesten und geringsten Künstlern Sienas gerechnet.[3]

---

[1] Deutsche Originalausgabe von Dr. Max Jordan, IV. Bd., 1. Hälfte S. 85.
[2] Della Valle, Lettere Senesi II, p. 197.
[3] Nach Della Valle war Pietro di Giovanni ein Bruder von Matteo di Giovanni, was irrig sein dürfte. A. a. O. III, 55.

IV.

EIN Zeitgenosse von Sano di Pietro, aber ein Künstler mit ganz anderen Tendenzen, war Giovanni di Paolo (1403—1482). Er teilt das gewöhnliche Schicksal der sienesischen Künstler dieser Epoche. Vor den guten Eigenschaften dieses bizarren, knorrigen, und sehr ungleichen Meisters hat man hartnäckig die Augen geschlossen; seine auffälligen, groben und plumpen Fehler hat man dagegen bemerkt, unterstrichen und hervorgehoben, nicht allein, um nur ihn zu schmähen, sondern um die ganze Schule herabzusetzen. Ich hoffe, daß es mir gelingt, nachzuweisen, daß er jedenfalls besser als sein Ruf ist.

Er gehört mit Sano zu den fruchtbarsten Künstlern Sienas. Die Galerie besitzt von ihm über 30 Gemälde, darunter sehr viele umfangreiche Altarwerke. Und auch außerhalb der Galerie, in der Stadt Siena und in der Provinz, begegnen uns häufig seine Werke. Auch auf der Mostra war er reich vertreten. Ebensowenig wie bei Sano di Pietro ist es mir möglich, alle die zahlreichen Werke Giovannis einzeln durchzugehen. Indem ich mit wenigen Worten seine Art und Weise zu charakterisieren versuche, werde ich nur auf das Wichtigste hinweisen.

Es ist nicht so ganz leicht, den Einflüssen nachzuspüren, welche die Kunst Giovanni di Paolos bestimmt haben. Sein erster Lehrer, oder jedenfalls der, welcher die zarten Schöpfungen seiner Jugendzeit bestimmt hat, ist ohne Zweifel Sassetta. Es lassen sich in Sassettas Kunst zwei Tendenzen unterscheiden: die eine, die hieratische, wurde von Sano, die andere, die weltliche, die das Erdenleben märchenhaft verklärt, wurde von Giovanni di Paolo aufgenommen und weiterentwickelt. Er ist gewiß auch von der frühen umbrischen Kunst, die ihren Hauptsitz in Gubbio hatte, beeinflußt. Die Kunst Gentile da Fabrianos ist ihm auch nicht unbekannt geblieben.[1] Auch hat er gewiß sehr viel, namentlich in seinen

[1] Daß ein Schülerverhältnis zwischen Gentile und Giovanni bestanden hat, ist nicht ausgeschlossen. Es ist uns nämlich berichtet, daß Gentile der Lehrer eines Giovanni da Siena gewesen

späteren Arbeiten, von der zeitgenössischen florentiner Kunst in sich aufgenommen. Als er älter, bekannter und angesehener wurde, und die Bestellungen namentlich zu großen, umfangreichen Altarwerken anfingen ihm reichlicher zuzufließen, da vergröberte sich mehr und mehr seine Kunst, und zuletzt verknöcherte und versteinerte sie. Von allen Seiten strömten Einflüsse auf ihn ein, das Bild seines ersten Lehrers, die zarte Gestalt Sassettas, verblich immer mehr.

Es gibt kaum einen sienesischen Künstler, von dem er nicht etwas in sich aufgenommen hätte: Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Jacopo di Mino, Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartoli, Paolo di Giovanni Fei. Und nicht allein von den Sienesen, auch von den Umbriern und von seinen florentiner Zeitgenossen hat er sich inspirieren lassen, ja man kann sagen, daß er für Siena eine gewisse Richtung der florentiner Kunst repräsentiert. Man hat sogar, um sich die Eigenart seiner Kunst zu erklären, an Einflüsse von norditalienischen Künstlern, wie Squarcione und Pisanello gedacht. Alles hat er jedoch gewußt sich zu eigen zu machen; alles hat er in seine Manier übersetzt; allem hat er das Gepräge seiner groben Faust gegeben.

Für den sehr heilsamen Einfluß Sassettas auf den jungen Künstler geben mehrere Bilder, sowohl in, wie außerhalb unserer Galerie beredtes Zeugnis. Sie sind alle von kleinem Format.

Ich nenne zuerst ein kleines Triptychon Nr. 178. Es stellt die thronende Madonna, von musizierenden Engeln umgeben, dar: oben eine Pietà, auf den Flügeln Heiligenpaare, darüber wieder die Verkündigung. Das Bild steht Sassetta sehr nahe. Ja ich bin geneigt, zu glauben, daß es eine etwas modifizierte Kopie nach einem Werke Sassettas ist. Die Madonna kommt in dem früher besprochenen Triptychon Sassettas, Nr. 177, vor, sowie auch im Triptychon der Galerie Saracini. Die Heilige am äußern rechten Rande erinnert sehr an das eintretende Mädchen in der Natività zu Asciano.

Einen ähnlichen Eindruck macht eine kleine frühe Madonna (1427), ebenfalls in der Galerie Saracini (Taf. XIII, 1). Um die als Himmelskönigin prachtvoll angezogene Madonna flattert in wildem Entzücken ein Schwarm Cherubim, dessen spitze Flügel die Gottesmutter wie eine Glorie umgeben. Unten sind Blumen, Nelken und Rosen, umhergestreut, oben erscheinen Gottvater und die Taube als heiliger Geist. Das un-

---

ist, der sehr wohl mit unserm Giovanni di Paolo identisch sein könnte. Siehe Vasari Ed. Milanesi III, p. 23. Einfluß von Gentile zeigt sich häufig bei Giovanni, namentlich in dessen Kleinbildern. Arduino Colasanti macht in Bollettino d'Arte Anno I Fasc. 11 auf eine wenig geänderte Kopie nach Gentile in der Koll. Fornari in Fabriano aufmerksam. Das Original von dem Bilde, S. Franziskus im Begriff die Wundmale zu erhalten darstellend, befindet sich in derselben Sammlung.

bändige Kind auf dem Schoß der Mutter klettert empor, um sie zu umhalsen.

Ein schönes Frühwerk ist die Madonna im Rosenhag (Nr. 206). Die Landschaft ist reizend, wenn auch Vordergrund und Ferne nicht zusammenhängen. Die beiden anmutigen Bilder erinnern an veronesische Maler, wie Stefano da Zefio, oder gar an kölnische Gemälde.

Ganz deutsch mutet uns auch ein anderes feines Werkchen aus dieser Epoche an: der hl. Hieronymus im Gehäus, vor dem Schreibpult sitzend mit dem Löwen zu seinen Füßen.

Die Kreuzigung Nr. 175 scheint in bezug auf die Komposition von Giotto beeinflußt. In ihrem hellen, leuchtenden, blumenreichen Kolorit atmet sie dagegen Fiesoles Geist.

Das Staffelbild Nr. 174 mit der Darstellung Mariens im Tempel zeichnet sich durch tief gehaltenes, ernstes Kolorit und freie luftige Architektur aus.

In der Flucht nach Aegypten (Nr. 176) sieht man den Zug langsam vorüberschreiten, erst Maria mit dem Kind auf dem Esel, in Gold und Ultramarin gekleidet, schön wie eine Königin, danach folgt mit bedächtigen Schritten Joseph und zuletzt zwei junge, sich unterhaltende Mädchen. Und im Hintergrund rauscht die Wassermühle, der Bauer bestellt den Acker, der Hirt hütet seine Schafe. Diese drei Bilder haben wahrscheinlich zu einer Predella gehört.

Das bedeutendste unter seinen Bildern — noch unter Sassettas Einfluß geschaffen — ist die große dreigeteilte Predella, die das Jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle darstellt (Nr. 172, Taf. XIII, 2, Taf. XIV 1 u. 2, Taf. XV, 1). Dem Katalog zufolge befand sich diese Predella früher in San Domenico zu Siena als Teil eines Altarwerkes, worin auch die Erschaffung der Welt und die Sintflut dargestellt waren. Es wurde im Jahre 1445 für die Kapelle der Familie Guelfi ausgeführt. Der Katalog vermutet (ob mit Recht?), daß die große Tafel mit der thronenden Madonna und Heiligen Nr. 191 zu diesem Altarwerk gehört hat. Das Altarwerk von San Domenico wird auch von Ugurgieri (Pompe Sanesi, Pistoja 1649) erwähnt: «Giovanni di Paola da Siena fece tre tavole nella Chiesa di San Domenico della patria . . . la terza fece nella Capella de Guelfi, che era a canto a quella di Colombini l'anno 1445 nella quale è dipinta la Beatissima Vergine con alquanti santi, e nella predella vi è dipinto il giudizio finale, il diluvio, e la creazione del mondo.» Ob es nicht dieselbe Predella ist, die Della Valle als ein Werk des Ambrogio Lorenzetti sehr ausführlich und mit größter Bewunderung erwähnt? Sie war damals in Besitz seines Freundes Ciuccheri, aus dessen Sammlung

ein großer Teil der Gemälde in der Akademie herrührt (Lettere Senese II, p. 223).

Im Jüngsten Gericht überrascht die Gebärde des Erlösers, welche an Michelangelos Christus in der Sixtina erinnert. Die machtvolle Bewegung dieser Gestalt ist doch kaum die Erfindung des Sienesen, sondern geht auf ein älteres Vorbild zurück und ist vielleicht vom Heiland im Jüngsten Gericht des Campo Santo zu Pisa inspiriert.

Das Paradies ist doch die feinste dieser Darstellungen. Hier atmen wir in vollen Zügen die Abenteuerluft Sassettas. In einem Hain, wo goldne Orangen aus dunklem Laub hervorschimmern und allerhand Blumen und Kräuter den Boden bedecken, sieht man die Seligen meist paarweise gruppiert. Engel nehmen Abschied von den Auserwählten. Verwandte begegnen sich, umarmen sich, küssen sich. Kleine nackte Kinder hüpfen spielend umher. Einige Jünglinge und junge Frauen sind in stutzerhafte und höfische Trachten gekleidet. Das Leben der Seligen ist für Giovanni eine Fortsetzung des frohen gesellschaftlichen Lebens auf der Erde.[1]

Eine wenig geänderte Variation dieses Bildes befand sich auf der Mostra Nr. 1545 aus der Sammlung Palmieri-Nuti (Taf. XV, 2). Es zeichnete sich durch ein ungewöhnliches, kräftiges und tief gehaltenes Kolorit aus. Hier ist das Stutzerhafte der Jünglinge, das Höfisch-Elegante der jungen Frauen noch mehr betont.

Auf der Mostra befand sich noch ein anderes, sehr interessantes Kleinbild aus derselben Stilepoche. Es stellt die Vertreibung aus dem Paradiese dar. Hier ist das Paradies ganz so dargestellt wie oben. Adam scheint mit dem Engel zu disputieren. Von blauen Cherubim begleitet schwingt sich Gottvater nieder, indem er auf die von Sphären umgebene, landkartenartig dargestellte Welt, den Mappamondo als den zukünftigen Aufenthaltsort des ersten Menschenpaares deutet, ähnlich dargestellt in einem Fresko im Campo Santo zu Pisa. Wie die Haltung und Bewegung des Heilandes im Jüngsten Gericht, so überrascht auch hier die schwungvolle Gestalt Gottvaters. Das Bild gehört in die Sammlung Chalandon, Paris. Auch dieses Bildchen ist sehr reizvoll im Kolorit.

Alle diese Gemälde kleineren Formates stammen wahrscheinlich aus der früheren Epoche seiner Wirksamkeit. Später entwickelte er sich in einer anderen, ja entgegengesetzten Richtung. Im Gegensatz zu den übrigen Sienesen, die in erster Linie, selbst bei den Charaktergestalten, das Gefällige und Würdig-Schöne betonen, sucht Giovanni das Charaktervolle und scheut sich auch nicht vor dem Häßlichen. In diesem Hang

---

[1] Diese Darstellung ist wohl beeinflußt von Dantes Beschreibung Purg. XXVIII, 1–24.

zum Ausdrucksvollen, der die Grenzen des Rohen streift, hat er etwas Altdeutsches, ja etwas Dürersches an sich. Zum Beispiel weise ich auf die lebensgroßen Heiligen Bernardo und Romualdo hin (Nr. 201). So wie Cosimo Tura in der ferraresischen, Bonsignore in der veronesischen, Castagno in der florentinischen Kunst das Charaktervolle vertreten, so Giovanni di Paolo in der sienesischen Kunst. Er wiederholt sich nie, ist immer neu und hat mitunter die sonderbarsten Einfälle. Er experimentiert wie die Florentiner.

In der sechsteiligen Predella mit Geschichten aus dem Leben Mariens und verschiedenen Heiligen, sowie Galgano und Maria Magdalena, aus dem niedergelegten Kloster von S. Galgano versucht er sowohl in seinen landschaftlichen Darstellungen, wie in den Innenräumen durch einen bläulich-hellen Ton die kühle Tageshelle wiederzugeben.

Einige dieser Landschaften mit ihren Bergen, Wiesen und Flüssen, von einem niedrigen Augenpunkt genommen, sind auch in perspektivischer Hinsicht von Interesse. Er dürfte auch einer der Ersten gewesen sein, welcher die Natur mit einer gewissen Freiheit abgebildet und weit ausgedehnte Prospekte mit verhältnismäßig niedrigem Horizont dargestellt hat. Er belebt sehr gern seine Bilder mit Tierdarstellungen, und überall, wo er kann, bringt er Blumen an, die er mit feinstem Sinn abzubilden versteht, hieran an Gentile da Fabriano und Fiesole erinnernd.

In der schon erwähnten Flucht nach Aegypten Nr. 176 macht er ein neues Experiment. Die Landschaft hat blauen Himmel und grüne Wiesen; das hineinfallende Sonnenlicht ist aber mit Gold dargestellt, so daß alles, was die Sonne bescheint, dicht vergoldet ist, was mitunter komisch wirkt, wie z. B. bei dem hinteren Teil des Esels. Die Sonne selbst kommt links oben, (wie bei Gentile da Fabriano) plastisch wie ein goldener Knopf zum Vorschein.

Das große Altarwerk Nr. 211 mit der Darstellung Christi im Tempel (Taf. XVII) zeigt gleichzeitig seine Abhängigkeit und seine Originalität. Die ganze Komposition geht auf das Gemälde Ambrogio Lorenzettis mit demselben Gegenstand, jetzt in der florentiner Akademie, zurück, ja es kann gewissermaßen als eine Kopie desselben, oder besser als eine Uebersetzung in eine plumpere, mehr barbarische Sprache oder, wenn man will, in einen Bauerndialekt betrachtet werden. Die maßvoll in hohem, würdigem Stil gebildeten Lorenzettischen Figuren sind in der Variation Paolos zu bizarren, knorrigen Gestalten geworden. Seine Originalität zeigt sich aber besonders in der in unreinem gotischen Stil und reicher Polychromie dargestellten Architektur des Tempels und namentlich in der bildnerischen Ausschmückung derselben. Die Rundbogen sind mit Drachen

besetzt, darüber sieht man, wie in Michelangelos Sixtinawerk junge, guirlandentragende Atlanten. Kauernde Ungeheuer helfen, die Guirlanden zu tragen. Auf den Kapitälen der im Vordergrund sich schlank erhebenden Säulen erblickt man Moses mit den Gesetzestafeln und David mit dem Kopf Goliaths. Und hie und da sind gemalte Büsten in Relief dargestellt. Diese Fülle gemalter Skulpturen hätte nun an und für sich bei einem sienesischen Maler nichts Ueberraschendes. Wir beschäftigen uns nämlich mit einer Kunstschule, bei der die meisten Maler zugleich Bildhauer waren. Die Art und Weise aber, in der sie hier dargestellt sind, zeigt die ganze bizarre Phantastik Giovannis di Paolo.[1]

Einen ähnlichen Eindruck macht die große Ancona Nr. 575 (Korridor, Taf. XVII): Die Madonna sitzt auf einem gotischen Thron, der von sechs Engeln als Statuen geschmückt wird. Die Lunette oben hat gewiß ursprünglich nicht zum Bilde gehört. Diese stellt nochmals die Verkündigung dar, obwohl diese bereits in den Zwickeln über dem Hauptbild dargestellt ist. Zu beiden Seiten des Thrones dichte Ansammlung von Heiligen. Einige derselben sind von solch wilder, mürrischer Erscheinung, daß sie fast an die Darstellung japanischer Gottheiten erinnern. Auch an den Seitenpilastern sind viele kleine Heiligenfiguren.[2]

Eine sonderbare Darstellung ist auch das Gemälde Nr. 212, das vom Katalog «Cristo paziente e Cristo trionfante» genannt wird. Der leidende Christus hält ein Kreuz, der triumphierende ist als Richter dargestellt. Unten das Jüngste Gericht.

Die großen Altarflügel mit den Heiligen Bernardin und Romualdo Nr. 201 habe ich schon erwähnt. Zu demselben Altarwerk, dessen Mittelflügel verloren gegangen ist, gehört auch der Flügel mit den hh. Maria Magdalena und Galgano, und vielleicht auch die schon erwähnte Predella Nr. 198.

Ich nenne hier noch die große Kreuzigung Nr. 200: unten Maria, Maria Magdalena und Johannes. Das Gemälde trägt die Inschrift:
HOC OPVS JOHANNIS PAVLI DE SENIS PINXIT · M · CCCC · XXXX ·

Die beiden Heiligenfiguren Johannes des Täufers und Domenicus' (Nr. 193 u. 197) sind auch, was der Katalog nicht bemerkt, zusammengehörige Flügel eines Altarwerkes, dessen Mittelbild wahrscheinlich verloren gegangen ist. Sie zeigen eine große Abhängigkeit von Taddeo di

---

[1] Das Fresko von Ambrogio Lorenzetti in San Francesco: das Martyrium der Franziskanermönche dürfte in seinem architektonischen Teil Giov. di Paolo als Vorbild gedient haben. Die in gotischem Stil aufgefaßte Loggia, worin der Sultan thront, ist auf den Fialen und auf den Spitzbogen mit Figuren als Statuen geschmückt, wozu noch unten Tiere hervorspringen, ganz wie in der Altartafel Giovannis.

[2] Einen Heiligen in weißer Kutte mit Rute nennt der Katalog San Bernardo. Er stellt wohl eher den hl. Benedikt dar.

Bartolo. Man vergleiche den Täufer mit derselben Gestalt auf dem bezeichneten Bild Taddeos im Besitze des Don Pietro Tanganelli (Mostra Nr. 573).

Ein charakteristisches Werk aus seiner späteren Zeit ist das große Altarwerk mit dem thronenden hl. Nikolaus von Bari, seitwärts die hh. Bernardin, Franz, Klara und Ludwig von Toulouse. Es ist bezeichnet: OPVS JOHANNIS · PAVLI DE · SENIS · M · CCCC · L · III · DIE · III DECEBRE[1]

Es gibt in unserer Galerie noch einige Bilder von Giovanni di Paolo: ein kleines Triptychon Nr. 179, vier kleine Heiligenbilder, die zu demselben Altarwerk gehört haben (Nr. 186—189), zwei zusammen gehörende Pilaster mit Heiligenfiguren geschmückt Nr. 190 und 192, eine Halbfigur des hl. Markus Nr. 195 (Taf. XVI, 2), Halbfiguren des Heilands Nr. 208, der hh. Jakobus, Andreas und eines Bischofs (Nr. 213—215), endlich im Saal VII eine Himmelfahrt Mariens Nr. 324.

Auf der Mostra dell'antica Arte Senese befanden sich mehrere bemerkenswerte Gemälde unseres Meisters: das frühest bezeichnete ist die Verherrlichung Mariens Nr. 849 aus der Prepositura di Castelnuovo. Man sieht Maria mit dem Kinde im Himmel thronend. Musizierende Engel mit blauen Kornblumen im Haar umgeben sie. Das Bild ist bezeichnet Opus Johannis und 1426 datiert, das früheste mir bekannte Datum auf einem Bilde Giovannis. Die Typen und die ganz zeichnerische Behandlung des Bildes sind ganz die des Meisters. Es weicht jedoch von seinen späteren Werken durch sein tief gestimmtes Kolorit ab. Auch die Bezeichnung ist abweichend; es gibt noch andere Maler mit demselben Taufnamen, z. B. Giovanni di Pietro.[2]

Ein anderes Bild auf der Mostra, welches in höherem Maße zu Zweifeln Anlaß geben konnte, war die Maria Misericordia Nr. 990 mit Scharen von Andächtigen unter ihrem Mantel. Oben Engel.[3] Auch die Mantelsäume sind mit Heiligen geschmückt. Das sehr übermalte Bild stammt aus der Servitenkirche in Siena (Taf. XVIII). Es ist wahr, daß die Typen der Heiligen und der Stil im ganzen auf Giovanni di Paolo deuten. Auf dem Bilde steht aber der Name des eben erwähnten Malers: OPVS JOHANNIS D · PETRI MCCCCXXXVI

---

[1] Dieses Datum genügt uns, die Angabe Crowe u. Cavalcaselle, daß Giovanni im Jahre 1447 gestorben sei, als irrig zu erweisen. Der Meister starb erst nach 1481.

[2] Ein anderes mehrteiliges Bild in der Sakristei der Kirche zu Castiglione Fiorentino zeigt auf dem Hauptbild folgende Inschrift: Opus Johannis de Senis A. D. MCCCCLVII. Ob dies viel spätere Bild Giovanni di Paolo oder di Pietro gehört, kann ich nicht entscheiden. Crowe u. Cavalcaselle nehmen das erstere an.

[3] Einer der beiden Engel ist nicht Original, sondern später aufgemalt.

Ueber einen Maler namens Giovanni di Pietro, Bruder des Lorenzo di Pietro (Vecchietta) gibt es Urkunden aus den Jahren 1453 und 1457, die ihn als Gehilfen des Matteo di Giovanni Bartolo bezeichnen.[1] Die Inschrift ist wohl ausgebessert (wie auch das ganze Bild durch Restaurierung gelitten hat), aber es gibt keine zwingenden Gründe, sie als falsch zu bezeichnen. Es ist sehr möglich, daß er, ehe er mit Matteo da Siena in Verbindung kam, Giovanni di Paolo nahe gestanden und seine Manier nachgeahmt hat.[2]

Das Paradies aus der Sammlung Palmieri-Nuti (Taf. XV, 2) und die Vertreibung (Taf. XVI, 1) aus dem Paradies (Sammlung Benoit, Paris) habe ich schon erwähnt. Ein phantasievolles kleines Bild in derselben Art stellt einen Schiffbruch dar und ist mit Recht als «Voto per tempesta di mare» bezeichnet. Arme Schiffbrüchige knieen auf dem Wrack, inbrünstig um Hilfe flehend. Durch schwarze Gewitterwolken hindurchbrechend, erscheint inmitten herumfliegender Mastenstümpfe, woran vom Sturm gepeitschte Segel hängen, die erlösende Gestalt des hl. Antonius von Padua. Der Horizont ist schwach gerötet. Das Licht bricht durch. Das böse Meerweib im Vordergrund — Symbol des Ungewitters — verbirgt sich erschrocken in die Wellen. Bald wird die unheimliche Macht des Gewitters gebrochen sein.

In der sienesischen Ausstellung befand sich noch (aus San Petronilla) ein Triptychon: thronende Madonna mit acht Heiligen, ein charakteristisches, aber nicht gut erhaltenes Gemälde (Nr. 1591). Die ungewöhnlich stark geschwungenen Draperien könnten auf einen Einfluß von Lorenzo Monaco deuten. Hier war auch eine feine Miniatur aus der Biblioteca Comunale ausgestellt: Aussendung der Apostel.

Unter anderen Bildern in Siena nenne ich noch die Predella zu der großen Ancona von Andrea di Vanni. Diese muß er erst nach dem Tod Vannis gemalt haben.

In der Via delle Terme ein Tabernakel mit der Jungfrau, die das unruhige, vollbekleidete Kind auf ihrem Schoße hält (Taf. XVIII).

In der «Opera del Duomo» ist ein interessanter hl. Hieronymus, in der Galerie Saracini die schon erwähnte frühe feine Madonna (1427 da-

---

[1] Milanesi, Documenti dell'Arte Senese II, p. 279 u. 373.

[2] Eine Denunzia dé bene zeigt, daß er im Jahre 1478 noch am Leben war, wenn auch alt und in großer Not. Vgl. Borghese e Banchi, Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte Senese. Siena 1898, p. 253. Lucy Olcott schreibt ihm die Natività in S. Agostino in Asciano (mit einem Fragezeichen) zu. Sie stützt sich hier irrigerweise auf Crowe u. Cavalcaselle, die das Bild wie schon erwähnt, Pietro di Giovanni zuschreiben. Für die Zuweisung an Giovanni di Pietro spricht die Stilverwandtschaft mit Vecchietta. Meiner Ansicht nach dürfte das Bild von einem von Vecchietta beeinflußten Schüler Sassettas herrühren. Das Gemälde ist abgebildet in Lucy Olcotts Artikel: Scoperte primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1905, p. 30.

tiert), von Jacopo da Minos Madonna in der Servi stark beeinflußt, unten voller Blumen (Taf. XIII, 1), und eine Reihe kleine Täfelchen, Nr. 1257—1260, ohne Autornamen, die ihm wahrscheinlich als Frühwerke unter dem Einfluß von Paolo di Giovanni Fei zukommen.

Außerhalb Sienas nenne ich als charakteristisches Werk aus seiner verknöcherten Spätzeit die Himmelfahrt Mariens in der Kollegiatkirche zu Asciano, eins seiner bedeutendsten Bilder dieser Art (Taf. XIV), ein Gemälde im Dom zu Pienza aus dem Jahre 1462 (Taf. XIX) und ein im Kunsthandel bei Bardini von Florenz, ferner einige kleine Bilder in Rom, die ihn von seiner besten Seite erscheinen lassen. Hier sind in erster Linie zwei Bildchen in der Galerie Doria zu nennen: die Geburt und die Vermählung Mariens, beide Teile einer Predella. Es kann als Zeugnis für die geringe Beachtung, die Giovanni di Paolo durch lange Zeit zuteil geworden ist, dienen, daß man vor diesen Bildern alle möglichen Namen: Angelico, Pisanello, Bartolo di Fredi, Sassetta, nur nicht den seinen genannt hat. Seine Hand ist in diesen Bildchen selbst für den, der den Meister nur oberflächlich kennt, nicht zu verkennen. Und doch hat, soviel ich weiß, keiner, bevor Toesca auf ihn als Autor hinwies (L'Arte 1906), vor diesen Bildern seinen Namen ausgesprochen. Toesca hat dagegen unrecht, wenn er den Einfluß Sassettas auf diese Gemälde und auf den Künstler im ganzen nicht anerkennt oder jedenfalls sehr unterschätzt. Die Jungfrau in dem Sposalizio hat die Unkörperlichkeit, Anmut und Zartheit Sassettas. Auch das Mädchen, welches in der Geburt Mariens das Kind hält, hat den großen offenen Blick von Sassettas Frauen und auch ihren Typus.

Im Christlichen Museum des Vatikans befinden sich mehrere feine Kleinbilder, wovon ich den Biccherna-Buchdeckel in Schrank N hervorhebe: die Verkündigung darstellend;[1] ferner einige Predellenbilder in Schrank R und andere Kleinbilder in Schrank A. Die Geburt Christi scheint auf die Darstellung in der Predella des berühmten Altarwerkes von Gentile da Fabriano in der Akademie zu Florenz zurückzugehen.

Eine Himmelfahrt der hl. Jungfrau befindet sich bei Conte Servanzi in San Severino, ausgestellt in der Mostra in Macerata 1906.

In der Galerie Sterbini in Rom ist eine Kreuzigung von ihm.[2]

In der Sammlung Carrand im Bargello zu Florenz befindet sich ein unerkanntes feines Werk des Meisters: ein Tondo mit dem Urteil des Paris.

In England möchte ich noch auf eine von Sassetta beeinflußte Pre-

[1] Reproduktion in A. Venturis Werk: La Galleria Sterbini in Roma 1906, p. 89.
[2] Venturi, a. a. O., p. 87.

della mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers aufmerksam machen (Charles Butler Esq.) und eine sehr feine Verkündigung bei Mrs. Robert Benson (beide auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1904).

Vor kurzem hat F. Mason Perkins auf eine Predella in sechs Abteilungen mit Szenen aus dem Leben des Täufers bei M. Aynard in Lyon aufmerksam gemacht. Diese Predella in hohem Grad durch ihre graziöse Erzählungsweise und phantasievollen Landschaften ausgezeichnet nennt Perkins vielleicht nicht mit Unrecht sein Meisterwerk. Rassegna d'Arte Senese 1907, p. 82 (wo gute Reproduktion.) [1]

Wie fast alle Sienesen hat Giovanni di Paolo auch Miniaturen gemalt. Davon befanden sich auf der Mostra verschiedene vorzügliche Arbeiten.[2]

Giovanni di Paolo verdient als Künstler trotz der abschreckenden und groben Art seiner großen Anconen und der Maßlosigkeiten seiner Spätzeit eine größere Berücksichtigung als ihm bis jetzt zuteil geworden ist. Denn er hat als Stelldichein und Tummelplatz für alle möglichen künstlerischen Tendenzen, die sich in seiner Epoche (und nicht allein in der sienesischen Kunst) geltend machten, Interesse für uns. Seine Kunst erscheint nach und nach, und mitunter auf einmal sienesisch, umbrisch, florentinisch, paduanisch, deutsch und — ostasiatisch. Er vereint in sich alle möglichen Gegensätze: er schreckt ab, aber zieht uns wieder an, er kann sehr zart sein und wieder sehr plump und grob, geschmacklos und wieder erfüllt von feinstem Schönheitssinn, maßlos bis zum äußersten und sehr gehalten und beherrscht.

---

[1] Derselbe vortreffliche Kenner sienesischer Kunst macht noch auf folgende Bilder aufmerksam: in Arezzo auf ein großes Poliptychon und ein spätes Madonnenbild beide bei Conte Tommasi-Aleotto, in Perugia auf ein Madonnenbild bei Conte Curzio Ferretto in Rom, auf ein Cassonebild in der Koll. Simonetti und auf zwei Teile eines Altarbildes in Privatbesitz, in Firenze auf ein, von mir schon erwähntes Altarbild in der Koll. Bardini, endlich in der erzbischöflichen Galerie Utrecht auf ein Predellenbild mit der Kreuzigung.

[2] Bemerkenswert die Miniaturen in einem Manuskript mit der Divina Comedia in der Koll. des Mr. Henry Yates Thompson (nach Roger Fry).

V.

LORENZO di Pietro, il Vecchietto genannt (ca. 1412—1480), war einer jener universal Begabten, an denen die italienische Frührenaissance so reich ist. Er hielt einen Goldschmiedeladen und war Maler, Bildhauer und Architekt. Er beschäftigte sich jedoch vornehmlich mit Skulptur und Malerei. Einen bedeutenden Rang nimmt er jedoch weder in der einen noch in der anderen der Schwesterkünste ein, doch war er größer als Bildhauer, (namentlich als Bronzegießer),[1] denn als Maler.

In der Bildhauerei war Jacopo della Quercia (oder Guercia) gewiß sein erster Lehrer, später hat er sich nach den Florentinern, namentlich nach Donatello gebildet. Vielleicht ist er als Maler in die Schule Taddeo Bartolis gegangen, das beste jedoch, was er mit dem Pinsel geschaffen hat, ist er Sassetta schuldig. Wie ich es schon früher nachgewiesen habe, dürfte er öfters mit diesem bedeutenden Künstler zusammen gearbeitet haben. In seinen Gemälden begegnet jedoch nie weder die Feinheit des Meisters, noch die eintönige Machtfülle, welche die Gemälde seines Mitschülers bei Sassetta, Sano di Pietro, zu einer einzigen Hymne macht, noch die rauhe Originalität des anderen Mitschülers, Giovannis di Paolo. Mit Sano hat er übrigens auch zusammengearbeitet und soll das erste Bild, wovon wir Kenntnis haben, eine Tafel mit der Verkündigung aus dem Jahre 1439, gemeinschaftlich mit diesem Meister ausgeführt sein.[2]

Vecchietta hat ein oder zwei Mal in seinem Leben etwas sehr feines hervorgebracht, aber im ganzen steht er, jedenfalls als Maler, auf dem goldenen Boden der Mittelmäßigkeit. Und er wurde sehr gefeiert. Er bekam mehrere und wichtigere Bestellungen als die meisten seiner Kollegen,

---

[1] Vasari erwähnt ihn fast nur als scultore.

[2] So nach Crowe u. Cavalcaselle. Die Urkunde, die uns über dieses Bild Nachricht gibt, enthält jedoch nichts über eine solche Gemeinschaft.

und wurde besser bezahlt. Da er in unserer Galerie sehr schwach vertreten ist, brauche ich mich nicht lange bei ihm aufzuhalten.

Zuerst möchte ich die im Jahre 1445 gemalte, vor kurzem in die Galerie gekommene Türe eines Reliquienschreines aus Santa Maria della Scala (Nr. 204) erwähnen.[1] Die Außenseite enthält folgende Bilder (in drei Zonen): Verkündigung, Kreuzigung, Auferstehung, hl. Bernardin, hl. Katharina (diese beiden Heiligen waren zu dieser Zeit jedoch noch nicht kanonisiert), B. Gallerani, B. Ambrosius Sansedoni, hl. Galganus, hl. Kreszenz und andere Heilige und Selige. Die Innenseite enthält Szenen aus der Passion: das hl. Abendmahl, die Fußwaschung, Christi Verrat, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus, Verspottung, Geißelung, Kreuztragung.

Die Passionsszenen sind sehr flüchtig und handwerksmäßig ausgeführt, mit Figuren überladen, hart und roh in der Zeichnung und in der Farbe kalt und bunt. Sie erinnern an die Apsis-Fresken in San Giovanni; man vergleiche z. B. die Geißelung in beiden Zyklen. Die Architektur spielt eine große Rolle in diesen Darstellungen. Sie sind von der zarten Empfindung Sassettas ebensoweit entfernt wie von den bizarren Einfällen des immer amüsanten Giovanni di Paolo.

Besser gelungen sind die einzelnen Heiligen, wovon einige nicht ohne sassettische Anmut sind. Die Darstellung eines der Heiligen begegnete fast genau auf der Mostra.

Das Bildnis des hl. Bernardin (Nr. 205) zeigt die gewöhnliche Auffassung, welcher auch Sano di Pietro gefolgt hat, und welche meiner Ansicht nach auf Pietro di Giovanni zurückgeht (Taf. XX). Um das Haupt des Heiligen liest man:

MANIFESTAVI NOMEN TVVM HOMINIBVS.

Unten die Darstellung einer Predigt des Heiligen.

Das späte Altarbild Nr. 210, thronende Madonna zwischen den beiden Apostelfürsten, unten die knieenden Cosmas und Damian, ist schlecht erhalten und bietet als Kunstwerk kein Interesse. Unten die Inschrift:

OPVS LAVRENTII PETRI SCVLTORIS ALIAS EL VECCHIETTA OR SVAM DEVOTIONEM.[2]

Vecchietta hatte die Gewohnheit, sich auf seinen Gemälden als Bildhauer zu bezeichnen und auf seinen Skulpturen als Maler. Vielleicht

---

[1] Im Archivio dello Spedale dalla Scala findet sich folgende Notiz: «Maestro Lorenzo di Pietro, dipintore da Siena di avere a dì 29 Dicembre 1445 lire trecentottanta per huopere fatte di più cholori e oro ne l'armario e altare ne la sagrestia grande della nostra Chiesa grande, e per dipentura anchora dell'oriuolo. Milanesi, a. a. O, p. 369.

[2] Das Bild stammt aus dem Hospital von S. Maria della Scala.

wollte er die Schwächen seiner Gemälde damit entschuldigen, daß er eigentlich Bildhauer, und diejenigen seiner Skulpturen damit, daß er eigentlich Maler wäre.

Das interessanteste Werk Vecchiettas in unserer Galerie ist die auf Leinwand hingeworfene Skizze zu dem Hauptwerk des Meisters, dem Bronzetabernakel, das ursprünglich dem Hospital della Scala zugedacht war (wovon die Skizze herrührt), aber schon im Jahre 1506 durch Pandolfo Petrucci in den sieneser Dom kam, wo es auf dem Hochaltar prangt. Es ist eins seiner bedeutenderen Werke, auf dem hauptsächlich der Ruhm des sehr ungleichen Meisters beruht.[1]

Ich habe jetzt die wenigen Werke, welche sich in unserer Galerie befinden, erwähnt. Das unvergleichlich schönste Bild, das neuerdings in der Galerie auf seinen Namen getauft ist, die Gestalt des hl. Laurentius Nr. 577, konnte ich in diesem Zusammenhang nicht nennen, denn es geht meiner Ansicht nach, wie schon erörtert, wesentlich auf Sassetta zurück, wenn auch Vecchietta an der Ausführung einen Anteil gehabt hat.

Auf die Mostra dell'antica Arte Senese war kein Bild gekommen, das mit Sicherheit Vecchietta zugeschrieben werden konnte. In der gleichzeitigen londoner Ausstellung war er besser vertreten. Dort befand sich wenigstens ein Gemälde von ihm, die Predigt des hl. Bernardin, welches Langton Douglas als ein sehr charakteristisches Werk von ihm bezeichnet (Royal Institution, Liverpool).

Das Bedeutendste, was Vecchietta als Maler in Siena geleistet hat, sind seine Wandgemälde in der Taufkapelle S. Giovanni (1449—1450, 1450—1453)[2] und sein großes Fresko aus dem Jahre 1441 im Hospital (Taf. XX). Man schaut in eine mit Skulpturen reich geschmückte Kirche. Prachtvolle tief hineingehende Renaissance-Architekturen öffnen sich vor dem Blicke. Darin viele modisch gekleidete Jünglinge und ehrwürdige Greise. Die römischen Bauten, die er nachahmt, sind freilich falsch verstanden.

Auch in der Infermeria di San Pietro im Hospital hat er Fresken gemalt. Im Palazzo Pubblico ist von ihm eine schöne hl. Katharina (Taf. XXI) mit der Bezeichnung: 29 Junii 1461, opus Laurentii Petri Senens) und eine Madonna del Manto (Taf. XXI). Hier ist auch eine Predigt und ein Mirakel des hl. Bernardin. In der Sakristei von St. Bar-

---

[1] Das Werk ist bezeichnet: «Laurentii Petri pictoris al. Vecchietta de Senis. M . C . CCCLXXVI . P. sua devotione fecit hoc opus.»

[2] In der Apsis verschiedene Wandgemälde aus der Passionsgeschichte. Die Gewölbemalereien dürften fast durchgängig von Vecchiettas Hand sein. Seine Gehilfen für das Gewölbe waren Agostino di Marsiglio und Giovanni da Forli. Vgl. V. Lusini, Il San Giovanni di Siena. Die beiden Legenden aus dem Leben des hl. Antonius von Padua links von der Apsis zeigen mehr das Gepräge seines Schülers Benvenuto di Giovanni.

tholomäus befindet sich eine Madonna mit Engeln. Auch in der Galerie Saracini ist er mit ein paar Bildern vertreten. Ferner befindet sich in der Sammlung Palmieri-Nuti ein Cassonebild von ihm.

Auch er hat Miniaturen gemalt, so im Archiv eine Tafel der Biccherna von 1460.

Eines seiner besten Werke außerhalb Sienas, nach einigen sogar sein Hauptwerk, ist die Himmelfahrt Mariens auf einem Altar im Dom zu Pienza (Taf. XXII). Namentlich ist die aufsteigende Madonna (in traditioneller, byzantinischer Facestellung) und die sie umgebenden Engel bemerkenswert. Das Bild ist bezeichnet:

Opvs Lavrentii Petri sculptoris de Senis.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit der Madonna in diesem Bilde hatte ein Vecchietta zugeschriebenes Marienbild in strenger Facestellung in der Mostra Nr. 631 (aus dem R. Conservatorio Femminile). B. Berenson hat Pier Francesco Fiorentino das Bild zugeschrieben. Es scheint mir aber zu fein für ihn, auch die Falten zu weich.

Auf ein unerkanntes Fresko in der Kirche S. Ansano zu Castelvecchio, den Schutzheiligen der Kirche darstellend, macht neuerdings F. Mason Perkins aufmerksam. [1]

Ein Altarbild in den Uffizien aus dem Jahre 1457 ist hier noch zu notieren. Auch B. Berenson soll ein Bild des Meisters besitzen.

Im Katalog der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1904 wurde nur ein Gemälde Vecchietta zugeschrieben: eine Predigt des hl. Bernardin im Besitz der Royal Institution von Liverpool.

Vecchietta, wahrscheinlich im Jahre 1412 geboren und am 6. Juni 1480 gestorben, «fu persona maninconica e solitaria». In allzu hohem Grade hat er seinen Gestalten das Gepräge seines Temperamentes aufgedrückt. Sie habe alle etwas Kränkliches, Gräınliches, Greisenhaftes, mitunter gar Verkrüppeltes an sich, und dadurch soll er sich seinen Spitznamen «Vecchietta» erworben haben. Wie schlecht hat dieser kleinmütige Meister es verstanden, aus der frischen Jugendquelle der neuanbrechenden Renaissance zu schöpfen, obwohl er unter allen seinen Zeitgenossen sich am meisten nach dieser Richtung gezogen fühlte. Er war der Lehrer von Benvenuto di Giovanni, Francesco di Giorgio und Neroccio, und dadurch hat er für die Kunstgeschichte seine wesentlichste Bedeutung gehabt.

Pellegrino Mariano Rossini, ein kleinerer Künstler aus der Gefolgschaft Sassettas, ist hier noch zu nennen, da er in unserer Galerie

---

[1] Rassegna d'Arte Senese II, 52.

mit zwei Predellen und einem kleinen Bildchen «Der hl. Franz, die Wundmale empfangend» (Nr. 202) vertreten ist. Das letztere scheint von Sassettas Gemälde in der Kirche San Francesco in Borgo Sansepolcro inspiriert zu sein.

Die eine der Predellen (Nr. 216) stellt dar: in der Mitte die Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena (die wie immer auf sienesischen Bildern in Rot gekleidet ist), rechts und links Geschichten aus dem Leben der hh. Ambrosius und Hieronymus.[1] Die andere (Nr. 218) ist eine Pietà; die Jungfrau und Johannes erinnern sehr an Sassetta, und seitwärts sind Szenen aus dem Leben des hl. Bartholomäus. Pellegrino war ein vorzüglicher Miniaturenmaler, was sich auch in seinen Gemälden zeigt, die außer von Sassetta, auch von Sano di Pietro und Giovanni di Paolo beeinflußt sind. Ein Cassonebild, der Triumph Davids, das früher ihm oder seiner Manier zugeschrieben wurde, ist wahrscheinlich von Neroccio. Mit Sicherheit läßt sich dieses Bild, das jetzt eine Ruine ist, jedoch nicht beurteilen (Nr. 217).

Das interessanteste seiner Bilder befand sich ohne Autornamen und ohne von jemand erkannt zu sein, auf der Mostra. Es war ein Cassonebild, das in drei Geschichten die Verherrlichung der Weiberlist darstellte: Judith, Dalila und die Frauen des Salomo, die ihn dazu verführen, Idole anzubeten. Das interessante Gemälde stammt aus dem erzbischöflichen Seminar (Nr. 301).

Ein Spätbild befand sich früher bei Signor Toscanelli in Pisa. Es war bezeichnet:

Pellegrino Mariano de Senis MCCCCLXXXX

und nach Crowe und Cavalcaselle dem Giovanni di Paolo sehr ähnlich.

Auch im Museo Cristiano des Vatikans sind ihm neuerdings einige kleine Predellenbilder: Geburt, Präsentation, Vermählung und Heimsuchung der hl. Jungfrau (Vetrino S.) zugeschrieben (Perkins).[2]

In den Chorbüchern der Dome zu Siena und Pienza begegnen uns schöne Miniaturen von seiner Hand. Auch auf der Mostra waren mehrere Miniaturen ausgestellt.

Er ist 1492 gestorben.

---

[1] Berenson vermutet, daß diese Predella ursprünglich zu Sassettas Bild in der Osservanza gedient hat.

[2] Auch nach Amerika ist eins seiner Gemälde gekommen. In der Kollektion Jarves, New Haven wird ihm neuerdings ein Bild zugeschrieben. Sieh Rassegna d'Arte Senese I, p. 16.

VI.

MATTEO di Giovanni di Bartoli ist der gefeiertste Maler seiner Epoche. Man hat ihn einen zweiten Ghirlandajo, auch den Masaccio Sienas genannt (Mancini und Della Valle). Nach dem Katalog unserer Galerie ist er im Jahre 1420, in Wirklichkeit viel später, wahrscheinlich um 1435, jedenfalls nicht früher als 1430 geboren.[1] Die Annahme Della Valles, daß Giovanni di Paolo sein Vater und zugleich sein erster Lehrer war, dürfte irrig sein. Die Familie stammt aus Borgo San Sepolcro, und er wird selbst in Urkunden als «Civis Burgensis et habitans Senis» bezeichnet. Der Großvater hieß Bartolo und war Kannengießer (stagnatojo). Wer sein erster Lehrer war, kann ich nicht mit Sicherheit angeben. Einfluß auf ihn haben Domenico di Bartolo, Sassetta und Sano di Pietro gehabt. Es ist in jüngster Zeit wahrscheinlich gemacht, daß er in Borgo San Sepolcro mit Piero della Francesca zusammengearbeitet hat. Ein Einfluß von diesem großen Meister läßt sich in seinen Werken jedoch nicht mit Sicherheit konstatieren. Daß er der größte Maler seiner Zeit in Siena gewesen, ist nur mit bedeutender Einschränkung wahr. Er war der größte Techniker, aber nicht der größte Künstler. Er ist nicht so unterhaltend wie Giovanni di Paolo, zeigt nie die persönliche Initiative und die Kühnheit Francescos di Giorgio und bei weitem nicht die Seelenanmut Neroccios. Wie sein Kolorit glänzend und kühl ist, so ist seine Kunst im ganzen eine kalte Kunst. Der Typus seiner Madonnen schwingt zwischen zwei Polen: entweder haben sie eine aristokratisch-reservierte Haltung, das Gesicht ist scharf geschnitten, hat eine fein gekrümmte, schmale Nase, halb geschlossene Augen und im ganzen einen ironisch-vornehmen Ausdruck, man kann sagen: einen Hofdamentypus (als Beispiel die Madonnenbilder Nr. 280 u. 283), oder auch

---

1 Vgl. die Denunzia de' beni aus dem Jahre 1453. Milanesi, a. a. O., p. 279.

sehen sie ganz einfältig, fromm und bescheiden aus (als Beispiel: das Madonnenbild in der Sammlung Johnson, Philadelphia).[1] Wie Botticelli, an den er mitunter erinnert (doch welch ein Abstand!), haben seine blonden Madonnen und Engel etwas Angelsächsisches an sich und werden deshalb auch besonders in England geschätzt.[2] Sein Christuskind, seine Cherubim und Putten sind in der Regel mit ihrer ungeheueren Stirn und den kleinen eingebogenen Nasen recht häßlich. Die Bewegungen seiner Figuren sind, wenn auch nicht immer so doch in der Regel, eckig, die Hände steif, die Fingerstellung geziert. Seine Engeltypen sind sehr von Benozzo Gozzoli beeinflußt.

Er ist in unserer Galerie nicht besonders gut vertreten. Nur ein größeres Altarwerk und einige Madonnenbilder befinden sich hier unter seinem Namen. Um einen vollständigen Begriff von ihm zu erhalten, muß man in den Kirchen unserer Stadt Umschau halten.

Das früheste Gemälde hier dürfte die thronende Maria mit dem mit einem durchsichtigen Hemd halb bekleideten Kind auf ihrem Schoße sein (Nr. 286). Vier Engel hinter dem Thron blicken neugierig auf das Kind, indem sie es anbeten. Der Thron ist in ausgeprägtem, wenn auch plumpem Renaissancestil gehalten. Der Kopf Mariens hat einen weniger strengen, mehr kindlichen, an florentiner Typen gemahnenden Ausdruck, ist auch unbedeutender und gefälliger als gewöhnlich (Taf. XXII). Das Bild hat die Inschrift:

IOHANNIS DE SENIS PINXIT M · CCCC · LXX

ist also kein sehr frühes Bild.

In zwei anderen Gemälden: Nr. 280, Maria mit dem prachtvoll gekleideten Kind zwischen zwei Heiligen, oben zwei Engel (Taf. XXIII), und in dem von Gold strahlenden Bild Nr. 277: Maria hält das Kind auf ihrem rechten Arm, hinter ihr die sehr jugendlichen Gestalten von Maria Magdalena und S. Galgano (nach dem Katalog S. Michael), hat die Madonna den von mir angegebenen vornehmen Typus.

In dem kleinen Madonnenbild Nr. 283 ist der feine an Botticelli anklingende, aber doch sehr individuelle und fast als Bildnis zu betrachtende Kopf der Maria, sowie auch die interessante Landschaft zu bemerken (Taf. XXIII).

Das Altarbild Nr. 432 ist das umfangreichste Gemälde Matteos in unserer Galerie, nimmt jedoch im Werk des Künstlers keinen sehr hohen Platz ein.

---

[1] Reproduzicrt Rivista d'Arte Senese I, 76.

[2] Namentlich in dem ersten von mir erwähnten Typus stellt er das in der sienesischen Kunst herrschende Ideal für das Weibliche: «la donna angelicata» dar, die nach Kraus' Vermutung ihr Vorbild in Dantes Beatrice hat. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, p. 89.

Auf einem Renaissance-Marmorthron von feinerer und schlankerer Form als dem in Nr. 286 sitzt Maria, das voll bekleidete, unschön bewegte Kind auf dem linken Knie haltend; hinter dem Thron vier anbetende Engel,[1] seitwärts als treue Wacht die schlanken Jünglinge Sebastian und Galgano. Der nackte Sebastian hat einen Pfeil in der Rechten und hält in der Linken statt einer Palme die Märtyrerkrone. Galgano, ein schmucker Jüngling, stützt die Rechte auf das Schwert und stemmt die Linke in die Seite. Vor dem Thron knieen die hh. Cosmas und Damian, der eine als junger Mensch, der andere als Greis dargestellt. Dieser letztere ist offenbar das Bildnis eines Zeitgenossen von Matteo. Auf den Armlehnen des Thrones sind kleine Vasen angebracht, darüber Engelköpfe, was recht geschmacklos erscheint.[2] Das Antlitz der Madonna ist fein; der übliche scharfe Schnitt ihrer Züge erscheint vermildert, und der Typus nähert sich demjenigen der gleich zu erwähnenden hl. Barbara in S. Domenico.[3] Im ganzen läßt das allzu symmetrisch angelegte Gemälde ohne besonderen Farbenreiz kalt, ja es erscheint nicht unmöglich, daß Schülerhände dabei beteiligt gewesen sind (Taf. XXIV, 1).

Zwei kleine Madonnenbilder sind vor kurzem noch in die Galerie gekommen: Nr. 399 Maria zwischen zwei Heiligen mit dem nur mit einem Schleier um die Lenden bekleideten nackten Kinde, dem ein Engel Frucht anbietet (Taf. XXIV) und Nr. 400 Maria mit dem in ein goldenes Hemd gekleideten Kinde von Engeln umgeben. In alter Einrahmung. Beide recht gute Bilder.

Dem Katalog zufolge sollte von dem Meister nichts mehr in der Galerie vorhanden sein. Ueber der thronenden Madonna Girolamos di Benvenuto vom Jahre 1508 befindet sich jedoch eine Lunette mit der Geburt Christi, die nach dem Katalog gleichfalls von Girolamo herrühren sollte. Das ist jedoch nicht der Fall. Diese Lunette ist ein charakteristisches Werk Matteos und hat wohl früher ein Bild von ihm gekrönt.

Auf der Mostra dell'antica Arte Senese (1904) war Matteo mit einigen Hauptbildern vertreten. Von den Madonnenbildern unter seinem Namen waren freilich nur wenige echt. Ich nenne die in ein Oval hineinkomponierte Madonna aus der Contrada della Selva Nr. 1666. Das Kind mit häßlichem Wasserkopf, fast ganz nackt (Taf. XXIX).

Eine Madonna zwischen anbetenden Engeln gehört zu der künstlerischen Ausschmückung des Palazzo Pubblico. Die Jungfrau hat einen

---

[1] Im Katalog steht irrtümlich, daß zwei von diesen die Jungfrau krönen. Derselbe Irrtum kommt auch bei Crowe u. Cavalcaselle vor.

[2] Menschenköpfe, wenn sie nicht zu Masken umgebildet sind, lassen sich nicht in dieser Weise dekorativ verwerten.

[3] Es ist der Typus, welchen Guidoccio Cozzarelli mit Vorliebe nachbildet.

melancholischen Ausdruck und erinnert an Botticelli. Das Kind ist etwas abweichend. Das 1484 datierte Bild ist kein echtes Werk, sondern eine gute Nachbildung von Guidoccio Cozzarelli.

Noch ist die Madonna aus der Pfarrkirche von St. Eugenia (Taf. XXV) zu nennen (Nr. 1958).

Die übrigen Madonnenbilder waren meist unbedeutende Bilder; meist Schulgut. Ungern vermißte man die schöne Vergine Assunta aus dem Dom zu Grosseto.[1]

Von größerem Interesse als seine Madonnenbilder war doch das große Gemälde des Meisters mit dem hl. Hieronymus im Gehäus (Nr. 107), eine kühne, hochaufgerichtete Gestalt im Augenblick der Inspiration (Taf. XXVI). Ungewöhnlich für die Epoche und Schule ist das in großem Maßstabe ausgemalte Studierzimmer mit allen seinen Utensilien. Ungewöhnlich ist auch das Kolorit mit seinen starken, lebhaften Farben von überwiegend Rot und Blau und saftigem warmen Braun. Als Vorlage hat vielleicht ein deutsches oder flämisches Werk (Holzschnitt oder Gemälde) gedient. Unwillkürlich wird man auch an die verwandten Darstellungen Ghirlandajos und Botticellis in Ognissanti zu Florenz erinnert. Wir kennen den Meister hauptsächlich als Maler von großen und kleinen Madonnen und großen bethlehemitischen Kindermorden. Hier überrascht er uns mit einem Genrebild und geschlossenen Interieur in großem Maßstab und Stil. Das Bild zeigt den Altersstil des Meisters. Welche Einflüsse haben ihn bewogen, seinen Stil und seine Malweise so gründlich zu ändern? Das Kolorit ist warm und tief; dunkle Töne glühen uns entgegen statt der hellen, leuchtenden Pracht der früheren Zeit. Besonderes Interesse hat das Bild durch sein Datum 1492 (soviel ich weiß, das späteste Datum auf einem Bild Matteos); leider ist die Bezeichnung undeutlich. Vielleicht ist 1482 zu lesen. Signor Cecconi in Florenz ist der Besitzer des Bildes.

Das umfangreichste Bild Matteos in der Ausstellung war der bekannte Kindermord aus S. Agostino (Taf. XXVI). Ich möchte wissen, welch deutscher Holzschnitt diesen drastischen und zumteil karikaturartigen Vorgängen zugrunde liegt. Denn es kommt mir vor, daß diese wilden Gesten und bis ins Groteske gesteigerten grausamen Charaktere mehr deutsch als italienisch anmuten. Zwar finden sich in Italien, besonders auch in Siena und Umgegend, Beispiele dieser grausamen Darstellungen, z. B. das Fresko Barnas in der Kollegiatkirche zu San Gimignano und dasjenige Pietros (nicht Ambrogios, wie Rothes meint) Loren-

[1] Reproduziert von Corrado Ricci, Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra antica arte senese.

zetti in der Servitenkirche, wo auch ein Kindermord von Matteo sich befindet. Namentlich dürfte dieser letztere, wie schon in meiner früheren Schrift berührt, ihn vielfach inspiriert haben.

Im Hofe eines Renaissancepalastes, wo rechts Herodes thront, spielt sich der Vorgang in dichtem Gedränge ab. Hinter der im Vordergrunde liegenden dichten Reihe von durchstochenen Kinderleichnamen vollzieht sich wie in wirbelndem Rausche das Blutbad. Eine der besten Gestalten ist die flüchtende Frau im Goldkleide, welche das Kind inbrünstig und voller Verzweiflung an ihre Brust preßt. Im Schwung ihrer Bewegung erinnert sie an Botticelli. Noch weniger ansprechend als die Henker selbst sind die Zuschauer, die von einer Galerie oben mit spöttischer Neugier niederblicken, namentlich einige dicke, plumpe Kinder, die mit lächelnden Mienen das Schauspiel betrachten. Unter der ausgestreckten Rechten des Herodes bemerkt man die Büste eines mittelalterlichen Mannes mit feuerrotem Barett auf dem Kopfe, der mitleidig auf die Szene blickt. Ich glaube in ihm das Bildnis Matteos zu erkennen.[1] Das Gemälde ist bezeichnet:

OPVS MATHEI JOHANNES DE SENIS MCCCCLXXXII.

Ich vermute, daß seine verschiedenen Darstellungen des Kindermordes auf seinen Karton zum Fußboden im Dom zurückgehen. Dieser stammt aus dem Jahre 1481 und gibt unbedingt das reichste, lebensvollste, klarste Bild des grausamen Vorganges. Was er hier auf breitem Raum ausführen konnte, das meinte er in seinen Gemälden konzentrieren zu müssen — leider zum Schaden für seine Komposition.

Die Sibylle Samia im Dom (Taf. XXXI) rührt auch von ihm her (1483).

---

[1] Ich hatte Gelegenheit auf der Ausstellung, einige Kollegen auf dieses Bild aufmerksam zu machen. Daß diese meine Annahme beifällig aufgenommen haben, geht aus ihren Berichten über die Ausstellung hervor. Siehe Langton Douglas, Nineteenth Century 1904, Louise M. Richter, Zeitschrift für bildende Kunst 1904, Paul Schubring, Repertorium für Kunstwissenschaft 1904. — Daß Matteo zu seiner Zeit als Bildnismaler gefeiert wurde, geht aus einem Gedicht hervor, das sich in einem Kodex der Chigi-Bibliothek zu Rom befindet:

«Quando aperse Matteo sua larga vena
D'ingegno, et mosse el suo leggiadro stile
Per si vaga formar l'opera gentile;
Quale sola in ciel retrasse alma et serena,
Tolse ogni loda alla famosa Helena,
Di Zeusi, et alla dolce effigie humile
Di Apelle in Cytharea ch' ogn' altra vile
Pictura esser demonstra et d'error piena

Perchè tacendo parla ascolta et porge
Conforte al mio martyr con sua virtute
Qualhora a contemplarla el cor si pone;
Ma se aggiugnea alle dipinte forse
La voce, el respirar, non piu conpiute
Sue voglie obtenne mai Pygmaleone.

Codex M V 102.

Der Kindermord in der Servitenkirche ist monumentaler gedacht, übersichtlicher und im ganzen besser komponiert als derjenige in S. Agostino (Taf. XXVII, 1). Die Handlung ist jedoch auch hier übertrieben-wild, und es fehlt auch nicht an maßlosen Bewegungen und grausamen Gebärden ohne wahre Leidenschaft. Auch hier sind die Affekte in den Gesichtern erstarrt und maskenartig geworden. Auch fehlt es dem Gedränge an Luft und Raum. Alles drängt sich reliefartig in den Vordergrund. Die fingierten Reliefs über der Loggia scheinen auf wirkliche antike Darstellungen zurückzugehen. [1]

Nach Pietro Rossi und anderen Forschern soll ursprünglich 1471 gestanden haben. Della Valle hat schon 1491 gelesen; auch Crowe und Cavalcaselle geben ohne Vorbehalt 1491 als das Datum an.

Im Neapler Museum befindet sich ebenfalls ein Kindermord aus S. Caterina a Formello, und von diesem eine Kopie in Schleißheim. Verschiedene Forscher, darunter Langton Douglas, haben vielleicht mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Gemälde unter dem Eindruck des Schreckens und Entsetzens, welchen die Greuel der Türken nach der Belagerung und Zerstörung von Otranto am 11. August 1480 in ganz Italien erregten, entstanden sein können.[2] Nicht Pollajuolo und nicht Botticelli, wie es von verschiedenen Kritikern irrigerweise behauptet worden ist, sondern Benozzo Gozzoli hat einen wesentlichen Einfluß auf diese Bilder, wie auf die ganze Produktion Matteos gehabt. [3]

Vielleicht die herrlichste Gestalt, die Matteo geschaffen hat, ist die von zwei Engeln gekrönte thronende hl. Barbara in San Domenico (Taf. XXVII, 2 u. Taf. XXVIII, 1). Sie ist prachtvoll gekleidet. Den Turm auf ihrem Knie stützt sie mit der linken Hand, während sie mit der Rechten mit gezierten Fingern die Palme hält.[4] Zwei musizierende Engel auf den Stufen des Marmorthrones. Seitwärts die hh. Magdalena und Katharina von Alexandrien. Während Barbara ein edles Gesicht hat, in dem von dem kalten Hofdamentypus Matteos nichts mehr zu bemerken ist, tragen die beiden Heiligen und die Engel seinen gewöhn-

---

[1] In dem Soldaten, welchem eine Frau ihre Rechte ins Gesicht schlägt, glaubt Della Valle ein Selbstbildnis Matteos zu erkennen. Daß dieser zwanzigjährige Jüngling nicht Matteo sein kann, bedarf keiner Widerlegung. Sein wirkliches Selbstbildnis befindet sich, wie eben erwähnt, im Agostino-Bild.

[2] In diesem Fall konnte der Kindermord in der Servitenkirche schon deshalb nicht 1471 geschaffen sein. Vergleiche doch die Ausführungen Langton Douglas' in seiner History of Siena und in einem Artikel in The Burlington Magazine 1903 p. 397.

[3] Nach der Lebensbeschreibung der berüchtigten Konfusionsmacher Dominici soll das Gemälde in Neapel mit der Jahreszahl 1418(!) versehen und in Oel gemalt sein, was schon Della Valle gerügt hat. Es trägt eine Signatur, aber das Datum ist wegen ausgefallener Zahlen nicht mehr bestimmbar.

[4] Neuerdings ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß diese Gestalt das Bildnis seiner zweiten Frau Orsina di Francesco del Taia darstellt. Seine erste Frau hieß Contessa. Mit dieser hatte er keine Kinder, mit der letzten aber nicht weniger als drei Söhne und vier Töchter.

lichen Typus zur Schau. Ueber dem Gemälde ist eine Lunette mit der Anbetung der Könige (Taf. XXVIII, 2). Das Bild ist bezeichnet:

OPVS MATHEI DE SENIS MCCCCLXXVIIII.[1]

Es befinden sich in San Domenico noch andere Bilder von Matteo. Die thronende Madonna (dritte Kapelle links vom Chor) hält das nackte, unruhige und unschön bewegte Kind auf ihrem Schoß. Von Engeln, deren einige Blumenkränze auf dem Kopfe haben, werden sie gekrönt. Unten bemerkt man zwei knieende Engel, welche Vasen hochhalten, aus denen Flammen emporsteigen. Die seitwärts knieenden, Johannes der Täufer und der hl. Hieronymus, haben ursprünglich wohl nicht zum Mittelbild gehört. Dieses stammt wahrscheinlich aus derselben Epoche wie die hl. Barbara, denn die Madonna erinnert an sie, und es hat sehr viel vom Geiste Sanos di Pietro. Am sechsten Altar rechts befindet sich über dem Gemälde Francescos di Giorgio in der Lünette eine Pietà von Matteo.

Eines der bedeutendsten Gemälde unseres Meisters, ja man kann sagen, dasjenige Bild, worauf sein Ruhm hauptsächlich beruht, ist die in Siena so hochgeschätzte Schneemadonna in Santa Maria delle Nevi (Taf. XXIX). Die Schneemadonna ist von italienischen Künstlern nicht selten und mit Vorliebe dargestellt worden. Die Legende ist von ehrwürdigem Alter; sie stammt aus dem IV. Jahrhundert. Zu gleicher Zeit offenbarte sich die Madonna dem Papst Liberius und dem Patrizier Johannes. Diese sollten zu ihrer Ehre eine Kirche bauen und zwar dort, wo als Erkennungszeichen frisch gefallener Schnee den Boden bedecke. Es war in Rom zur Sommerszeit, und die Kirche, die auf der bezeichneten Stelle gebaut wurde, trägt jetzt den Namen Santa Maria Maggiore. Die Anspielung auf dieses Ereignis kann zu einem ansprechenden Verein von Frische und Festlichkeit Anlaß geben. Diese Eigenschaften trägt in besonderer

---

[1] Es ist nicht ohne Interesse, die «patti fra l'Università de' Fornai e maestro di Giovanni (1478, 30 di Novembre)» kennen zu lernen. Man erfährt dadurch, wie genau alles, jedes Detail, vom Auftraggeber dem Maler vorgeschrieben wurde. Nachdem erst gesagt worden ist, daß die Altartafel groß und reich sein soll, größer und reicher als eine andere näher bezeichnete in derselben Kirche, steht ferner:

«Item; che nel mezo de la sopradecta tavola, sia dipenta la figura di sancta Barbara sedente in sur una sedia d'oro e lei sia vestita d'uno mantello di brochato cremisi.

Item; che in decta tavola siena dipenti due Angeli volanti, demostrando che tenghino la corona sopra la testa di sancta Barbara.

Item; che da uno de' lati di sancta Barbara, cioè ad man dritta, sia dipenta la figura di sancta Caterina Tedesca e da la sinistra la figura di sancta Maria Magdalena.

Item; che nel colmo de la decta tavola debbe essere, e sia dipenta la storia de tre Magi, li quali venghino per tre diverse vie, si riscontrino, essi Magi insieme, e vadino ad offerire a la Natività: intendendosi, la Natività esser figurata con Vergine Maria, e'l suo Figliolo; Joseph; l'asinello, et el bù, come si costuma fare essa Natività.

Item; che nelle colonne de la decta tavola debbino essere dipinti quattro Santi per colonna, quali saranno detti al decto maestro Matteo.»

Ferner werden die Darstellungen in der Predella genau bestimmt, sowie auch, wie die Einrahmung sein soll. Milanesi, a. a. O., p. 364 u. f.

Weise Matteos Altarbild zur Schau. Auf einem hohen Renaissancethron sitzt die Gottesmutter mit dem leicht bekleideten Christkind auf ihrem Schoß. Eine dicht gedrängte Schar von Engeln umgibt sie, die alle Schalen von frisch gefallenem Schnee oder Schneeballen in den Händen halten. Das Christkind schaut diesem ungewöhnlichen Vorgang sehr interessiert zu und greift lustig nach einem Schneeball; seitwärts zwei steife Apostelgestalten und unten knieende Heilige. In der Predella wird die Legende ausführlich erzählt.

Es gibt in Siena noch einige beachtenswerte Gemälde Matteos. In der Opera del Duomo eine Thronende Maria zwischen Heiligen und Engeln. Die Madonna erscheint hier von Sano di Pietro beeinflußt. In San Pietro Ovile sind wahrscheinlich von ihm die beiden Heiligengestalten, die eine, in meiner früheren Schrift, erwähnte Madonna von Pietro Lorenzetti flankieren, sowie die beiden Apostel über der (auf Simone Martini zurückgehenden) großen Verkündigung. In San Sebastian in Valle Piatta befindet sich in der Sakristei eine Madonna mit Heiligen und Engeln. Ich nenne hier noch eine Madonna in St. Eugenia (vor Porta Pispini), die auch in der Mostra ausgestellt war (Taf. XXV), eine andere bei Conte Tolomei, zwei Madonnen in San Sebastiano degli Innocenti,[1] ferner eine in Pieve di Corsano und in Pieve di San Lorenzo a Percena. Diese Madonnen wurden zum ersten Male von Lucy Olcott in Rassegna d'Arte 1904 publiziert. In allen diesen Bildern ist die Anlage fast dieselbe: die Madonna zwischen zwei Heiligen, von denen fast nur die Köpfe sichtbar sind, und hinter ihnen in derselben Weise wieder Engel.

Auch in Belcaro befindet sich ein Bild von ihm, und in Italien außerhalb Sienas im Dom zu Pienza zwei Madonnen, jede von vier Heiligen umgeben (Taf. XXXI). Auf der einen ist die Bezeichnung:

Opus Mathei Johannis de Senis.

In der Kollegiatkirche zu Asciano zwei Heilige, in St. Augustin daselbst ein Triptychon, dessen Mittelbild die Madonna mit dem Kinde und Engeln, dessen Flügel zwei Heiligenpaare zeigen. Das Mittelbild trägt ganz das Gepräge Matteos, die Flügel dagegen haben sehr viel von Vecchietta. Nach M. Logan, die zuerst auf das Gemälde aufmerksam machte, ist es ein sehr frühes Werk.[2] Ein anderes Frühwerk befindet sich nach derselben Verfasserin im Dom zu San Sepolcro. Es ist die Ancona, zu welcher ursprünglich als Mittelbild das jetzt in der National Gallery zu London befindliche Gemälde Pieros della Francesca «die Taufe Christi»

[1] Die letzten drei Bilder reproduziert in Rassegna d'Arte 1904, p. 65 u. f.

[2] Rassegna d'Arte 1905, p. 52. — Im Triptychon fällt es sehr auf, daß die Heiligen auf den Flügeln der Gottesmutter den Rücken zuwenden. Ob nicht die Flügel im Laufe der Zeit verwechselt worden sind?

gehört hat. Wenn die Verfasserin hier Recht hat, und sie scheint es in der Tat zu haben, wenigstens was die beiden Apostelgestalten Petrus und Paulus anbelangt, dann folgt daraus, daß Matteo, der, wie schon erwähnt, ursprünglich «Civis Burgensis» war, mit Piero della Francesca zusammen gearbeitet hat.[1] Ob nicht Piero für diese Ancona noch andere Gehilfen gehabt hat? Die Autorschaft Matteos erscheint mir für die Predellenbilder nach den Abbildungen nicht so deutlich. Sie können, wie schon erwähnt, vielleicht auch von einem Künstler aus dem engeren Schülerkreis Sassettas herrühren.

Eine Himmelfahrt Mariä in der Servi zu San Sepolcro.

Neuerdings macht Guido Cagnola auf eine schöne Madonna, von acht Engeln umgeben, im Dom zu Grosseto, sowie auf ein großes, aber schlecht erhaltenes Altarwerk in einer Kirche zu Montepescali, einem Dorf in der Nähe von Grosseto, aufmerksam.[2]

In der Galerie Sterbini zu Rom hängt ein Madonnenbild, dessen Marientypus viel Aehnlichkeit mit der thronenden Madonna mit vier Engeln in unserer Galerie hat.[3] Ein anderes besitzt die Galerie Morelli zu Bergamo (Taf. XXX, 3).

Ein Madonnenkopf, feines Fragment im Museo Cristiano im Vatican ist abgebildet in Rassegna d'Arte 1906 p. 123 (Perkins).

Nach dem Auslande sind von den Werken Matteos nur wenig gekommen. Jedoch finden sich in der londoner Nationalgalerie drei Bilder von ihm: ein Ecce homo, ein Sebastian und ein Hauptwerk die große Assunta (Taf. XXXII).[4]

Im Museum zu Aix (Provence) soll angeblich ein Kindermord von unserm Meister sein. Nach Perkins vielmehr von Benvenuto di Giovanni.

In der Münchner Galerie wird ihm neuerdings, wohl mit Recht, das Bildnis des Braccio Fortebraccio zugewiesen.

In der englischen Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1904 wurde ihm zwei Madonnenbilder zugeschrieben, eins bei Mr. Henry Willett Esq. und eins bei Mr. Arthur Severn.

---

[1] Nach Gustav Ludwig dürfte der Name «della Francesca» davon herrühren, daß die Vorfahren Pieros eine Französin auf ihrer Insegna (oder ihrem Aushängeschild) gehabt haben. Aehnliche Herkunft haben die Namen «Dalla Fiorentina» und «Dalle Greche». Es ist (nach Ludwig) sehr verfehlt, diesen Namen in «dei Franceschi» abändern zu wollen, zumal diese Form archivalisch nicht nachweisbar ist. Beiheft zum Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, S. 152.

[2] Rassegna d'Arte 1906, p. 109, wo die Madonna abgebildet ist. In demselben Jahrgang dieser Zeitschrift, p. 123, macht F. Mason Perkins auf einen mit der Madonna von Grosseto verwandten Madonnenkopf im Museo Cristiano des Vatikans aufmerksam (mit Abbildung). In der Koll. Cagnola in Mailand befindet sich eine frühe Madonna mit Engeln und Heiligen (Taf. XXX, 1), in der Koll. Berenson zu Settignano ein spätes Bild mit derselben Darstellung (Taf. XXX, 2).

[3] Venturi, a. a. O., p. 81 u. f.

[4] Vgl. meinen Aufsatz «Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London» Repertorium für Kunstwissenschaft 1901.

Eine Madonna in der Sammlung Johnson zu Philadelphia (Taf. XXX, 4) habe ich früher erwähnt.[1]

Wir haben schon berichtet, daß Matteo di Giovanni nicht Sienese von Geburt, sondern daß er in Borgo San Sepolcro wahrscheinlich um 1435 geboren ist. Wir wissen, daß er im Jahre 1457 zusammen mit Giovanni di Pietro in der Kapelle des hl. Bernardin im Dom zu Siena gearbeitet hat. Aber davon existiert nichts mehr. Da wir seine Frühwerke nicht kennen, ist es schwer, seiner künstlerischen Erziehung nachzuspüren. Er ist als ein Nachfolger Domenico Bartolos und als ein Schüler von Sano di Pietro bezeichnet worden. Von diesem letzteren scheinen seine Gemälde jedenfalls öfters stark beeinflußt. Auch hat vielleicht schon Sassetta auf seine Technik Einfluß gehabt. Ja er kann möglicherweise als Knabe in Borgo San Sepolcro persönlich Sassetta kennen gelernt haben.

Das frühest datierte Werk unserer Galerie ist die kleine thronende Madonna Nr. 286. Die Gesichtstypen sind wesentlich verschieden von den beiden von mir beschriebenen Typen seiner späteren Zeit. Sie scheinen stärker florentinisch beeinflußt als seine späteren Arbeiten, wo nur hie und da Anklänge an Botticelli und Botticini vorkommen. Es scheint demnach, daß Matteo wesentlich in seiner Frühzeit, doch auch später mit florentiner Künstlern in Berührung gekommen ist.

Ihm fehlt jene Anmut und Romantik der Seele, die von Simone Martini auf Sassetta überging, und der wir wieder bei Neroccio di Landi begegnen werden. Aber, wie schon angedeutet, ist er vielleicht der beste Techniker der Schule. Seine Gemälde zeichnen sich durch Glanz und kühle Pracht aus. Er hat Sinn und Verständnis für die Formen des menschlichen Körpers, und seine «Kindermorde» zeigen, daß er einen Rausch der Bewegung darzustellen weiß, der an Botticelli erinnern kann.

Matteo di Giovanni starb im Jahre 1495. Nur spärlich sind die Urkunden, die über seine Wirksamkeit uns etwas berichten können, auf uns gekommen. Die ersten stammen vom Jahre 1457, den 13. Oktober und 30. Dezember, dann folgen solche von 1470, 1471 und 1478, 1479 und endlich von 1483.[2]

Von dem Nachahmer Matteos Guidoccio di Giovanni Cozzarelli besitzt unsere Galerie ebensoviele Bilder wie von Matteo selbst.

---

[1] Andere Privatsammlungen sind erwähnt von B. Berenson, The Central Italian Painters 1900. In Berensons Liste vermißt man den Kindermord in S. Agostino. Das kann jedoch nur ein Schreib- oder Druckfehler sein.

[2] Vgl. Milanesi, a. a. O., p. 373. — Borghese e Banchi, a. a. O., p. 255.

Sein frühestes Werk hier ist die auf hohem Thron sitzende Gottesmutter (Nr. 367, Saal IX). Sie hält das nackte Jesuskind auf ihrem rechten Knie, während zu ihren Füßen der hl. Hieronymus und der selige Johannes Colombini in Anbetung knieen. Hinter dem Thron halten zwei Engel eine Krone hoch (Taf. XXXII). Die Madonna mit dem Kind erscheint fast als eine Kopie nach Matteo. Sie hat einen kläglichen Gesichtsausdruck und erinnert wie immer bei Cozzarelli an den zweiten der von mir angegebenen Typen Matteos, nämlich an den einfältig-demütigen. Das Bild ist bezeichnet mit dem Namen:

GUIDOCIVS P̃ISIT

(was im Katalog nicht angeführt ist) und dem Datum:

AD M · CCCC · LXXXII · DICEMBRIS.

Viel später ist der stehende hl. Sebastian Nr. 296 (Saal VI). In der Rechten hält er eine Krone, in der Linken eine Palme. Im Hintergrunde Landschaft. Das Bild wurde im Todesjahr des Meisters gemalt und trägt die Inschrift:

BALDASAR DE MONICHVSEN LEGUM DOCTOR HOC OPVS FIERI FECIT. CVTVS [sic] INSIGNIA A · D · M · CCCC · LXXXX · V.

Die stehende, mit einer Krone geschmückte Jungfrau Nr. 297 (Saal VI) ist von allerhand Instrumenten umgeben, wie: Scheren, Messer, Zangen etc. Oben bemerkt man zwei Wagen und unten eine Frau, die auf dem Kopfe einen Korb trägt, worin ein Huhn sich befindet, und endlich ein beladenes Pferd. Das Ganze macht den Eindruck, als ob es als Aushängeschild für irgend eine Krämerbude bestimmt gewesen wäre.

Im Saal VII, der als Magazin für Fragmente und schlecht erhaltene Bilder dient, ist noch das Bruchstück eines Freskos ausgestellt (Nr. 304). Es stellt das Bildnis der Beata Aldobrandesca Ponsia mit zwei Geschichten aus ihrem Leben dar und stammt aus der niedergelegten Kirche S. Petronilla.

Eine schwache Nachahmung Matteos ist die kleine Madonna, welche das Kind anbetet (Nr. 337, Saal IX). Unbedeutend ist auch die Heiligengestalt Nr. 378 (Saal IX), vom Katalog San Francesco genannt, aber vielmehr den hl. Antonius von Padua darstellend. Endlich ist noch das schwache Gemälde Nr. 445 (Saal X) zu nennen.

Auf der Mostra Senese, wo sich einige Bilder von ihm befanden, wurde er mit dem viel bedeutenderen Bildhauer Giacomo Cozzarelli verwechselt. Das war z. B. der Fall mit der von dreizehn Heiligen umgebenen thronenden Madonna Nr. 1549 (Fratelli Palmieri-Nuti). Dieses Gemälde ist augenscheinlich das Werk eines Miniaturmalers und stimmt

sehr gut mit einer Darstellung in der Gabella überein, die Guidoccio zugeschrieben wird. Als eine Kopie nach Matteo erschien das Madonnenbild aus Triano Nr. 515.

Ein anderes Bild ist die derb hingemalte Taufe Christi mit zwei knieenden Heiligen Hieronymus und Nikolaus und drei Engeln Nr. 1628, ausgestellt von der Gemeinde Sinalungo (Taf. XXXIII).

Daß Cozzarelli noch mehr von Benozzo Gozzoli beeinflußt ist, als sein Vorbild Matteo, beweist die Gruppe der drei Engel.

Auch in der Kapelle als Staffel für das Bild Sodomas war ein Bild Cozzarellis mit Szenen aus dem Leben Marias ausgestellt. Namentlich im mittleren Teil mit der Geburt Christi zeigt sich der Einfluß von Matteo (Misericordia Buonconvento).

Nicht Matteo, sondern Cozzarelli gehört die verhältnismäßig feine Madonna im Palazzo Pubblico an. Er ist in diesem Bilde seinem Vorbild sehr nahe gekommen (Taf. XXV).

In der Sakristei von St. Sebastian in Valle Piatta befindet sich auch ein Bild von ihm.

Neuerdings hat O. H. Giglioli ein Altarbild von ihm im Dom zu Pitigliano (Provinz Grosseto) nachgewiesen. Es stellt die thronende Madonna zwischen Petrus und Franziskus dar. Bezeichnet und datiert 1484.

In Rassegna d'Arte 1904, p. 156 schreibt B. Berenson dem schwachen Meister eine ganze Reihe unbekannter Bilder zu.[1]

Auch in der londoner Ausstellung 1904 war er mit ein paar Bildern vertreten.

Endlich befindet sich in dem Nationalmuseum zu Stockholm eine gute «Anbetung der Könige».

Cozzarelli war viel besser in seinen Miniaturen. Man vergleiche die Darstellung im Tempel (Lisini XXXVII).

---

[1] In der Kirche S. Chiara zu Monte Sansovino zwei Tafeln, drei Gemälde in der Koll. Bonaventura Chigi Zondadari, zwei Bilder in dem Museum zu Boston Nr. 13 und 14, eine «Tugend» in Altenburg und eine Madonna in der Christ Church Gallery, Oxford. In Rassegna d'Arte Senese 1907 p. 78 wird noch ein Paar Kleinbilder genannt.

VII.

BENVENUTO di Giovanni del Guasto, am 13. September 1436 geboren, its ein Schüler Vecchiettas, mit dem er in der Taufkirche San Giovanni zusammen gewirkt hat. Er kann sich mit seinem fast gleichaltrigen Zeitgenossen Matteo da Siena in Hinsicht auf Technik und Formensinn nicht messen, im Gegenteil, er erscheint altertümlicher als jener und zeichnet sich wesentlich durch Naivität und eine liebenswürdige Unbeholfenheit aus. In seinen Bildern befinden wir uns im Kinderland. Seine Madonnen, seine Engel, seine jungen Heiligen sind alle Kinder, die wie große Menschen prachtvoll ausstaffiert sind und in ihrer Puppenhaftigkeit mit rührender Einfalt sich gebärden.

Man betrachte das große, dreigeteilte Altarwerk Nr. 436 (Saal X) in unserer Galerie (Taf. XXXIII u. XXXIV, 1). Die Darstellungen sind ganz flach wie Stickereien oder gewirkte Teppiche. Die Falten der Gewänder kräuseln sich für eigene Rechnung, ohne sich auch nur im geringsten um die darunter befindlichen Körperteile zu kümmern. Die Gesichter der puppenhaften Gestalten, von welchen keine der Wirklichkeit angehört, sind von einer kindlichen Unschuld. Alles ist märchenhaft und als eine Illustration für ein Kinderbuch zu betrachten. Der Glanz und die Pracht der festlich angezogenen Figuren, ihr scheues, sanftes und zartes Wesen, welches diese Gestalten aus einer anderen, besseren Welt auszeichnet, alles das kann nicht fehlen, einen Eindruck auf den Beschauer zu machen. Das Bild ist auf Goldgrund mit hellen strahlenden Farben gemalt. Im Mittelfeld erblickt man die in ein prachtvolles Brokatkleid eingehüllte Madonna, ins Gebetbuch blickend, mit dem voll bekleideten segnenden Christkind auf ihrem rechten Knie. Hinter ihr werden musizierende und anbetende Engel sichtbar. Im linken Seitenbogen steht auf dem eben getöteten Drachen die schmucke Gestalt des hl. Michael — es ist eine Eigentümlichkeit sienesischer Künstler, diese Figur in prachtvolle, phan-

tastische Rittertracht zu kleiden. — Er wirft einen verstohlenen Blick auf die sehr hübsche Gestalt der hl. Katharina von Alexandrien, die gewiß diese Aufmerksamkeit voll wert ist. Den Gegensatz zu ihm bildet die ernste und hehre Gestalt eines heiligen, alten Bischofs im rechten Bogenfeld, neben dem die nicht weniger anziehende Gestalt der hl. Lucia (?) mit hübschem, kleinem Kindergesicht steht; hier ist jedoch keine Spur von Liebäugelei. Oben in den gotischen Giebeln erscheint der segnende Heiland zwischen den hh. Ansanus und Laurentius. Auch in den Seitenpilastern befinden sich kleine Heiligenfiguren.

Dieser Künstler hat wie Sano di Pietro geringen Formensinn und legt vornehmlich auf äußeren Glanz Gewicht, wenn er auch mehr Farbensinn als jene Künstler besitzt. Nicht allein durch die harte und feste Textur seiner Temperatechnik, sondern auch durch die Goldpracht seiner Bilder und die verwendeten groß gemusterten Brokatstoffe erinnert auch er an den ihm freilich in jeder Hinsicht sehr überlegenen Carlo Crivelli. Das Bild ist bezeichnet:

OPVS BENVENUTI IOHANNES DE SENIS M · CCCC · LXX · V.

Wie die künstlerischen Einfälle des Malers, die er nicht wagt, im Hauptbild anzubringen, sich in die Nebenbilder flüchteten, wie diese der Tummelplatz für alle neue Tendenzen und kühnen Neuerungen wurden, dafür gibt die Predella (ursprünglich fünfteilig, das Mittelstück jedoch verloren gegangen[1]) ein gutes Beispiel ab (Taf. XXXIV, 2 u. Taf. XXXV, 1 u. 2). Die Vorgänge wirken nicht mehr flach, denn der Künstler hat versucht, den Innenraum perspektivisch zu vertiefen, die Figuren sind verhältnismäßig gut konstruiert und nicht mehr puppenhaft, ja einige der Gestalten sind von markiger Charakteristik. Die Predella, deren Inhalt im Katalog nicht angegeben ist, stellt dar: links den hl. Sebastian (Fragment), den hl. Joachim, wie er aus dem Tempel ausgewiesen wird, die Geburt der Jungfrau (von Sassetta beeinflußt), und rechts die Darstellung im Tempel, die Vermählung der hl. Jungfrau und die Einzelfigur der hl. Maria Magdalena. Bemerkenswert ist die Freude an der Architektur, die ein echt sienesischer Zug ist und die sich, wie ich es schon in meiner vorigen Schrift angedeutet habe, schon im Trecento sehr bemerkbar machte. Ueberall erscheinen im Hintergrunde üppige, von Säulen getragene, mit Skulpturen geschmückte, der Antike nachgebildete Gebäude, oder die Gestalten bewegen sich in strahlenden, von rotem, weißem und schwarzem Marmor aufgebauten Renaissancehallen. Charakteristisch für

[1] Es ist nicht ganz sicher, doch wahrscheinlich, daß sie ursprünglich zu diesem Bild gehört hat.

diese Epoche ist auch die sehr ausgeführte Polychromie. Ein Jahrzehnt später verliert sich das Interesse für die Architektur zugunsten der Landschaft.[1] Bemerkenswert ist auch das Fragment des hl. Sebastian links. Die kräftige, stramme Struktur des nackten Körpers überrascht bei diesem Künstler, der sonst, wie schon erwähnt, wenig Formensinn besitzt. Mit Hilfe der ähnlichen, sehr tüchtigen Gestalt desselben Heiligen in San Domenico auf dem weiter unten zu erwähnenden Altarbild, vermögen wir die Figur zu rekonstruieren.

Als merkwürdiger Gegensatz zu der im Jahre 1475 gemalten Ancona erscheint das Kolossalgemälde mit der Himmelfahrt Christi Nr. 434 (Saal X). In diesem, sechzehn Jahre später entstandenen Bilde, hat der Künstler seinen Stil vollständig geändert. Seine Entwicklung ist vom Zarten, Naiven, Kindlichen zum Groben, Robusten, ja Rohen gegangen; das Kolorit von hellen, leuchtenden Tinten zu dunklen, rußigen, schweren Farben. Neue Einflüsse müssen sich geltend gemacht haben. In der Ancona begegnen schüchterne, jugendliche Gestalten mit kindlichen Gesichtern, die, wie schon ausgeführt ist, etwas Puppenhaftes an sich haben. Die Alten sind kraftlose, schwächliche Gestalten. In der Himmelfahrt dagegen zeigen die heiligen, jugendlichen Frauen Ernst und Charakter, die jungen Männer Willenskraft und Feuer, die alten sind rauhe, kraftvolle, kernige Gestalten; selbst die Engel haben einen herben Zug bekommen (Taf. XXXVI). Auch im Kolorit zeigt sich eine ähnliche Entwicklung. Während die Farben in der Ancona ganz leicht auf Goldgrund strahlen und der Fleischton hell und zart rosig ist, sind in der Himmelfahrt schwere, rußige, dunkelbraune Tinten, und der Goldgrund ist ganz weggefallen. Dieser wesentlich neue Charakter kann nicht allein auf die hier gewiß anzunehmende Mitarbeiterschaft seines Schülers und Sohnes Girolamo zurückgehen, denn dieser war, als das Gemälde geschaffen wurde, erst 21 Jahre alt, sondern geht meiner Ansicht nach auf eine Einwirkung von der rauhen, aber kräftigen Kunst Signorellis zurück. Dieser war zwar noch nicht an der Stadt Siena und deren Gebiet eingetroffen — dort erschien er erst im Jahre 1497 — sondern er hatte in dieser Zeit einige seiner bedeutendsten Werke in Cortona und Volterra vollendet, und der Weg von Siena nach diesen Städten ist nicht so weit, daß man nicht annehmen dürfte, Benvenuto sei dahin gepilgert, um die Werke des ruhmvollen Meisters zu sehen. Daß dieser Einfluß auf das ganz heterogene Temperament des Sienesen sehr günstig gewesen wäre, möchte ich

---

[1] Die drei wichtigsten Phasen der Entwicklung des Hintergrundes auch in größeren Bildern kann man so bezeichnen: Goldgrund, Architektur, Landschaft.

nicht behaupten. Das schwere, dunkle Kolorit übt wenig Anziehungskraft aus.

Von einem dichten Chor von Engeln umgeben und von Putten umschwärmt, steigt Christus gegen den Himmel in einer Mandorla, die sehr geschmacklos wie ein Faß gebildet ist. Doch findet sich auch hier der Sinn für Glanz und Pracht, denn mehrere der rauhen, markigen Apostelgestalten sind in prachtvolle, königliche Gewänder gehüllt. Das Gemälde, welches aus der Sakristei des Klosters stammt, trägt die fast verlöschte Inschrift:

BENVENVTI · JOHANNES · PICTORIS · DE SENIS M · CCCC · LXXXX · I

Andere Gemälde Benvenutos befinden sich nicht in unserer Galerie. Dagegen besitzt unsere Sammlung ein beachtenswertes Gemälde von seinem Sohn, Schüler und Nachahmer Girolamo di Benvenuto die Schneemadonna Nr. 414 (Saal X).[1] Hier erscheinen fast die hochthronende Madonna mit dem auf ihrem Schoß stehenden nackten Kind, das einen Vogel in der linken Hand hält, und die vier Engel hinter dem Thron, die Schalen von frisch gefallenem Schnee oder Schneebälle in den Händen halten (offenbar von Matteos berühmtem Bild inspiriert) als eine Kopie nach einem Gemälde aus der Frühzeit des Vaters (Taf. XXXVI). Die beiden stehenden Heilige dagegen: Domenikus und Hieronymus erinnern mehr an den von Signorelli beeinflußten Spätstil. Das Bedeutendste und Selbständigste in diesem Bild sind ohne Frage die beiden knieenden Heiligen: Katharina von Alexandrien und Katharina von Siena. Die erste von diesen ist offenbar ein Bildnis von einem Zeitgenossen Girolamos. Auf den Stufen des Thrones sitzt zwischen den beiden Heiligen ein kleiner Mandoline spielender Engel, und unten befindet sich die Inschrift:

OPVS IHERONIMI BENVENVTO DE SENIS MCCCCC VIII.[2]

Die Geburt Christi Nr. 342 (Saal VIII) ist schlecht erhalten, aber echt und von Pinturicchio beeinflußt. Ein ähnliches Bild hing in der Mostra. Daselbst war auch die kulturgeschichtlich interessante Lunette, welche darstellt, wie die hl. Katharina von Siena den Papst Gregor XI. und die ganze Klerisei nach Rom zurückbringt (aus dem Jahre 1501) und die meiner Ansicht nach von Girolamo ist, wenn sie auch als Benvenuto

---

[1] Girolamo de Benvenuto ist den 24. September 1470 geboren und er starb um 1524. Im Jahre 1510 beurteilte er zusammen mit Paechiarotto, Genga und Girolamo del Paechia das im Jahre 1655 vernichtete Altarbild von Perugino in San Francesco. Milanesi, a. a. O., III, p. 47.

[2] Die Anordnung des ganzen Bildes ist ganz die Benvenutos. Die plumpen Engel mit ihren um die Beine schlotternden Draperien erinnern dagegen an die Bronzeengel Giovannis da Stefano und Francescos di Giorgio im Dom. — Die Porträtzüge der hl. Katharina haben Aehnlichkeit mit dem Frauenbildnis auf der englischen Ausstellung, im Besitz des Kunsthändlers Agnew. — Das Altarwerk stammt aus dem Oratorio di S. Caterina von S. Domenico.

ausgestellt war (Nr. 854). Das Bild stammt aus dem Hospital S. Maria della Scala[1] (Taf. XXXVII, 1 u. 2 und Taf. XXXVIII, 1).

Sein Hauptwerk ist das Wandgemälde über dem Hochaltar der Fontegiusta mit der Verherrlichung der Madonna. Daß dieses Gemälde Girolamo gehört, geht nicht nur aus seinem Stil hervor, sondern ist auch in einem von Milanesi veröffentlichten Dokument vom 11. August 1515[2] urkundlich bestätigt. Trotzdem wird es hartnäckig, sogar noch in der 9. Auflage des Cicerone, Fungai zugeschrieben.

Im Oratorium der Madonna delle Nevi in Torrita befindet sich von Girolamo eine Himmelfahrt Mariä (Fresko), sehr verwandt mit der «Verherrlichung» der Fontegiusta. Eine andere in Montalcino (Tafel).

Die Lunette über der Schneemadonna, im Katalog irrtümlich Girolamo zugeschrieben, habe ich schon als Werk Matteos erwähnt.

In unserer Galerie befindet sich noch eine Himmelfahrt Mariens, einem Unbekannten zugeschrieben, Nr. 383 (Saal IX). Das ziemlich rohe Bild zeigt ähnliche Typen und dieselben Gewandfalten wie die große Himmelfahrt des Vaters vom Jahre 1491. Ein anderes echtes Bild ist die kleine Tafel mit vier Heiligen und einem Beatus (Ambrogio Sansedoni) Nr. 370 (Saal IX).

Nur seiner Schule gehören die beiden verwandten Madonnen Nr. 380 und Nr. 395. Dasselbe gilt für die Kreuzabnahme Nr. 369 und die Pietà Nr. 373, alle im Saal IX.[3]

In verschiedenen englischen Privatsammlungen werden ihm auch einige Bilder zugeschrieben, wovon ein paar auf der londoner Ausstellung 1904 ausgestellt waren. Diese waren: das merkwürdige Frauenbildnis, früher Simone de Martino genannt, im Besitz des W. Lockett Agnew und ein Gemälde mit vier Szenen aus dem Leben Christi im Besitz des Sir Frederick Cook. In der Koll. Jarves, New Haven, Amerika ein feiner Disco da parto (Taf. XXXVIII, 2). Vgl. Perkins, a. a. O., p. 77.

Ich wende mich jetzt wieder dem Vater zu. Ein mit der Ancona in der Galerie sehr verwandtes Gemälde ist die thronende Maria in San Domenico vom Jahre 1483 (Taf. XXXIX). Die auf einem niedrigen Thron sitzende Gottesmutter hält das halbnackte Kind auf ihrem linken Knie.

---

[1] In der Saracini-Galerie eine Anbetung des Kindes von ihm.

[2] Lodo data Girolamo di maestro Giovanni (del Pacchia) e da Domenico di Giacomo (Beccafumi sopra le pitture fatte all'altar maggiore della Chiesa della Madonna di Fontegiusta. Milanesi, a. a. O., III, p. 70.

[3] Außerhalb Sienas werden ihm neuerdings noch zugeschrieben: eine Madonna in der Koll. Volpi zu Florenz, eine «Tavoletta votiva» bei Baron Franchetti in Venedig, ein Triptychon im Städelschen Institut in Frankfurt. Vgl. Perkins. Rassegna d'Arte Senese III, p. 83.

Hinter ihr stehen vier hübsche Mädchenengel, die Lilienstengel in den Händen halten. Seitwärts stehen ein hl. Bischof und der schon erwähnte hl. Sebastian, eine eckige und stramme Gestalt, die an Signorelli erinnert. Vor dem Thron knieen die beiden Apostel Jakobus und Johannes der Evangelist. Darunter ist eine Pietà. Bei Benvenuto erinnern die Engelköpfe nicht selten an Benozzo Gozzoli. Der Einfluß, welchen Benozzo Gozzoli auf die sienesische Malerei des Quattrocento ausgeübt hat, ist bis heute nicht genügend anerkannt worden. Dieser ist gewiß viel größer, als der des so oft genannten Fiesole, Pollajuolo und Botticelli zusammen genommen. Man glaube nicht, daß es die größten Künstler seien, welche auf die fortschrittliche Entwicklung der Kunst den größten Einfluß haben. Im Gegenteil. Unmittelbar nach dem Auftreten sehr großer Künstler ist häufig in künstlerischer Hinsicht ein Rückgang zu verzeichnen. Die Erklärung ist sehr einfach. Die sehr großen Künstler stellen einen Höhepunkt dar, von dem die weitere Entwicklung abwärts geht. Dazu kommt noch, daß die Möglichkeit des künstlerischen Fortschrittes in derselben Richtung eine bestimmte Grenze hat. Die Bemühungen, diese Grenze zu überschreiten, arten regelmäßig in Manier aus. Wenn man Fortschritt will, muß eine neue Richtung eingeschlagen werden, womit das Spiel von neuem beginnt.

Die größte Einwirkung, die nach Giotto auf die italienische Kunst ausgeübt worden ist, rührt von zwei Künstlern zweiten Ranges, und kaum zweiten Ranges, her: Benozzo Gozzoli und Gentile da Fabriano. So hat der Erstgenannte nicht allein einen entscheidenden Einfluß auf die umbrische Kunst ausgeübt, sondern durch seine Wandgemälde in dem naheliegenden San Gimignano, sowie durch seinen Freskenzyklus in dem in regem Verkehr mit Siena stehenden Pisa hat er auf fast alle sienesischen Maler der letzten Hälfte des Jahrhunderts bedeutend eingewirkt.

Ein Madonnenbild in der Mostra wiederholt nur die Hauptgruppe des Altarbildes in San Domenico.

Wenig bekannt ist das Fresko «Die Madonna del popolo» vom Jahre 1481 in Monte dei Paschi, ein Werk von großer Strenge und unerbittlicher Symmetrie (Taf. XXXIX, 2).

In der Rassegna d'Arte vom Jahre 1906 macht Lucy Olcott auf Seite 73 auf verschiedene unbekannte Werke Benvenutos aufmerksam. Das interessanteste dürfte die Verkündigung in San Bernardino zu Sinalungo vom Jahre 1470 sein. Wie verschieden ist nicht diese Verkündigung mit dem rechts sich erhebenden Renaissancepalast und der tief hineingehenden Perspektive von dem in mystischen Regionen sich ab-

spielenden Englischen Gruß in der Galerie zu Volterra.[1] Im Dom daselbst eine sehr interessante Geburt Christi mit reicher Predella (Taf. XL). In Sinalungo befinden sich nach Mrs. Olcott noch zwei Gemälde: ein sehr frühes und ein Spätwerk, das erste ein kleines Marienbild (byzantinische Nachahmung) in der Madonna della Neve, das andere eine thronende Madonna in Santa Lucia (1509). Noch weist sie auf ein unbekanntes Gemälde in der kleinen Stadt Centone hin.

Außerdem hat der Meister in der Abtei von St. Eugenio bei Siena zwei große Fresken «Kreuzigung» und «Auferstehung» (Taf. XL) gemalt, welche beide sehr wenig befriedigen.

In dem Ricovero Campansi befindet sich noch von ihm ein «Noli me tangere» (Taf. XLII)[2] und in der Sakristei von San Sebastiano in Valle Piatta eine Madonna mit Heiligen. In Sebastiano bei Asciano ist eine Himmelfahrt Mariens mit Heiligen. Im Dom geht die kühne, stürmisch-bewegte Sgraffittomalerei «Die Vertreibung Herodes'» auf eine Zeichnung von ihm zurück (1484—1485). Für diese Arbeit bekam er 78 Lire.[3] Ein Jahr früher datiert die tiburtinische Sibylle (1483), wozu er auch die Zeichnung geliefert hat.[4] Auch hat er, wie alle Sienesen, Miniaturen gemalt. Ich nenne die «Schlüsselübergabe» in einem Antiphonarium im Dom. Auch zeigen mehrere Buchdeckel im Archiv schöne Allegorien von seiner Hand.

In Montepulciano nenne ich noch eine feine Geburt Christi (Taf. XLI).

Außerhalb Sienas ist Benvenuto in Florenz, Rom und Perugia, ferner in Paris, Arles, London (Nationalgalerie Nr. 909, Triptychon)[5] vertreten.

---

[1] Die Verkündigung in Sinalungo ist in Lucy Olcotts Artikel reproduziert. Auf die feine stilkritische Würdigung der geistvollen Verfasserin erlaube ich mir hinzuweisen. Daselbst auch Reproduktion der Verkündigung in Volterra (1466) und die Madonna del Popolo im Monte de' Paschi Die Verkündigung in Volterra wurde auch reproduziert und zwar zum erstenmal in einem Artikel von Pietro d'Achiardi L'Arte 1904, p. 501. Diese von Simone Martini beeinflußte Verkündigung trägt die Inschrift: OPVS BENVENVTI IOANNIS DE SENIS MCCCCLXVI und ist vielleicht das frühest datierte Werk, welches zu uns gekommen ist. Es befand sich früher in San Gerolamo vor der Stadt. Pietro d'Achiardi hat das Verdienst, auf das Bild aufmerksam gemacht zu haben, als es sich noch in größter Vernachlässigung in dieser Kirche befand. Durch seine energischen Vorstellungen wurde das Bild in die neue Galerie überführt und dadurch vor vollständigem Verfall gerettet. Crowe u. Cavalcaselle nennen ein ähnliches Gemälde in der Sakristei von der Kirche SS. Petrus und Paulus in Buonconvento III, 71. — Im letzten Heft des Rassegna d'Arte Senese macht Perkins noch auf folgende unbekannte Bilder Benvenutos aufmerksam: eine Predella in der Kirche S. Cristina in Bolsena, eine Madonna zwischen Heiligen in der Koll. Fornari in Fabriano; eine mächtige Himmelfahrt Mariä in der Koll. Volpi zu Florenz (1498); eine Madonna im Dom zu Viterbo; ein Predellenbild mit dem hl. Giovanni Gualberto vor dem Gekreuzigten in der Sammlung Kaufmann zu Berlin (von Frizzoni Niccolò da Foligno zugeschrieben); endlich weist er — wie schon erwähnt — den kleinen Kindermord im Museum zu Aix-en-Provence unserem Meister zu.

[2] Nach Lucy Olcott von Girolamo, es kann aber sehr wohl ein Spätwerk von Benvenuto, dem es früher zugeschrieben worden ist, sein.

[3] Die sehr anmutige Einrahmung von Bastiano di Francesco. Vielleicht wird hier auf die Vertreibung Pandolfos Petrucci und seiner Partei angespielt.

[4] Nach einer Notiz im Archivio del'Opera del Duomo Libro Giallo delle tre Rose vom Jahre 1482 hat er die Kuppel des Doms mit Figuren geschmückt, für welche Arbeit er 105 Lire bekam. Vgl. das vorzügliche Werk von R. H. Hobart Cust: The Pavement Masters of Siena, p. 128 u. f.

[5] Vgl. meinen Aufsatz «Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London», Repertorium XXIV, p. 342.

In englischem Privatbesitz bei George Salting Esq. und F. E. Sidney Esq. begegnen auch ein paar Bilder seiner Hand, die auf der londoner Ausstellung 1904 ausgestellt waren.

Im Fogg-Museum zu Cambridge, (U.S.A.) befindet sich eines seiner bedeutendsten Altarwerke, eine thronende Madonna von Engeln und Heiligen umgeben (Taf. XLII). Eine kleinere Madonna mit Engeln (Taf. XLIII, 1) ist in der Sammlung Jarves, New Haven, Amerika.[1]

Der Sohn Girolamo war auf der Ausstellung mit seinem großen Altarbild aus Montalcino vertreten (Nr. 920). An diesem Gemälde der Himmelfahrt Mariens kann man ermessen, welch großen Anteil er an dem Kolossalgemälde vom Jahre 1491 in der Galerie gehabt hat. Dasselbe ist verwandt mit seinem Hauptwerk, dem schon erwähnten Fresko mit der Verherrlichung Mariens vom Jahre 1515 in Fontegiusta.

Daß Bevenuto den wesentlichsten Anteil an den beiden Fresken links von der Apsis in der Taufkirche San Giovanni gehabt hat, erwähnte ich schon. Er malte aber nicht wie Crowe und Cavalcaselle behaupten, eine Geißelung und Kreuztragung in der Apsis selbst, sondern diese Arbeiten rühren, wie wir gesehen haben, von Vecchietta her.

Ueber Benvenutos ärmliche Verhältnisse gibt seine Denunzia de' beni für das Jahr 1488 Kunde, worin u. a. zu lesen ist:

«Appresso vi si notifica che ho sei figliuoli, tre maschi e tre femine, de le quale n'ò due grande da marito: et li guadagni de la nostra arte sono attenuati e limitati, che poco si fa, e manco si guadago. Come si sia, mi raccommando a le Vostre Spectabilità hora et sempre.

Notificando ad esse Vostre Spectabilità, che per carestia et mancamente di guadagnie, mi sò recato a lavorare fuore di Siena.»[2]

In einer Denunzia aus dem Jahre 1508 hat er auch stark geklagt Als sein Todesjahr wird 1518 bezeichnet.

---

[1] Siehe die Abbildung in F. Mason Perkins Artikel «Pitture Italiane nel Fogg Museum, Cambridge» U.S.A. Rassegna d'Arte 1905, p. 66 und Rassegna d'Arte Senese I, 76.

[2] Milanesi, a. a. O., II, p. 420.

VIII.

BEVOR ich mich zu Neroccio di Landi und Francesco di Giorgio, die beiden markantesten Künstlergestalten des Quattrocento in Siena, wende, habe ich noch einige kleine Meister, die in unserer Galerie vertreten sind, zu erwähnen. Diese sind Andrea di Niccolò und Pietro di Domenico.

Andrea di Niccolò di Giacomo (gegen 1440 geboren und bis 1514 erwähnt),[1] ein schwacher und zurückgebliebener Künstler, ist vertreten mit einer Madonna mit Heiligen Nr. 298 (Saal VI), bezeichnet:

ANDREA · NICHOLE · SENENSIS A · D · M · CCCC AD NOVEMBRIS.

Das Bild scheint wie von einem schwachen Schüler Neroccios di Landi gemalt. Ferner ist von ihm eine Geburt Christi mit Heiligen Nr. 365 (Saal IX), auf Leinwand gemalt (Taf. XLIII, 2), und eine Kreuzigung mit Maria, Johannes, hl. Benedikt und hl. Scholastica Nr. 360 in demselben Saal (Taf. XLIV, 1), auf welcher die Inschrift:

CHRISTUS · FACTUS · EST · PRO · NOBIS · OBBEDIENS · VSQUE · AD · MORTEM · MORTEM · AVTEM · CRVCIS · A · D · M · CCCCC · II.

Auf der Mostra 1904 befand sich eine thronende Maria mit dem Kinde im goldenen Hemd, das mit der Rechten segnet und in der Linken ein Vögelchen hält. Die Einrahmung schmücken Figürchen von Heiligen,

---

[1] Nach der Angabe von G. de Nicola in «Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler» (Leipzig, Engelmann 1907), dem Katalog der Galerie zufolge (auch nach C. Ricci) ist er dagegen im Jahr 1460 geboren. Das kann er schon deshalb nicht sein, wenn er, wie G. de Nicola berichtet im Jahr 1470 gemeinschaftlich mit Giov. di Paolo für das Ospedale della Scala in Siena gearbeitet hat und in demselben Jahr ein Tabernakel für die Compagnia di S. Bernardino schuf.

In den Jahren 1499–1500 arbeitete er zusammen mit Paolo di Urbano und malte eine Kapelle des Domes von Massa aus. Er hatte schon früher im Jahr 1477 Fresken an der Fassade des Oratorio di S. Lucia gemalt. Von 1488 stammt ein Altarbild an der Kollegiatkirche von Casole und 1490 war er in der Kapelle der Compagnia der S. S. Trinita beschäftigt. Vgl. das obengenannte neue Künstlerlexikon, wo jedoch sein eigentümlichste Bild, die unten genannte Altartafel für die Schuhmacherzunft keine besondere Erwähnung findet und auch ein Madonnenbild in Montecchio und ein anderes im Fitzwilliam-Museum Cambridge nicht genannt werden.

knieenden Stiftern und in der Mitte unten eine Pietà (Nr. 940, Signor Sestilio Barna). Das Bild wurde Maniera di Neroccio [1] genannt, es ist aber ein charakteristisches Bild Andreas. Es legt jedoch Zeugnis dafür ab, daß er bei Neroccio in die Schule gegangen ist.

Ein amüsantes Bild ist die 1510 für die Schuhmacherzunft gemalte thronende Madonna zwischen SS. Crispino und Crispiniano Nr. 1701. Es ist ausgestellt von der Compagnia dei SS. Crispino e Crispiniano, welche die Schutzheiligen jener Zunft sind (Taf. XLIV, 2). Das Bild ist auf Leinwand gemalt und mit einer gemalten Einrahmung versehen. Sowohl im Bilde selbst, wie auf dem Rahmen finden sich mehrere naive Anspielungen auf das ehrliche Schusterhandwerk.

In dem Orte Paganico in der Nähe von Grosseto befindet sich nach B. Berenson eine große Ancona von Andrea.[2] Auch in der londoner Ausstellung war Andrea mit einem von Neroccio beeinflußten Madonnenbild vertreten. Aus dem Fitzwilliam-Museum, Cambridge.

Pietro di Domenico di Pietro (1457—1501), ein kleiner, unselbständiger Maler, ist hier mit einer schwachen Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Antonius zu beiden Seiten, Nr. 397 (Saal IX) und zwei Bildern, die Geburt Christi darstellend, Nr. 390 (Saal IX) und Nr. 279 (Saal VI) vertreten. Die Darstellungen der Geburt Christi waren eine Spezialität dieses Künstlers. Das zuletzt erwähnte Bild zeichnet sich durch einen idyllischen Charakter und eine schön aufgebaute Berglandschaft aus. Es ist bezeichnet:

OPVS PETRI DOMINICI DE SENIS MCCCCC(?),

im Katalog irrtümlicherweise: MCCCC. Es ist in der Komposition offenbar von dem später zu erwähnenden Presepio von Francesco di Giorgio beeinflußt (Taf. XLV, 1).

Auch in der Mostra war er mit einigen schwachen Bildern vertreten. Und in der londoner Ausstellung wurde ihm eine thronende Madonna zwischen Hieronymus und Sebastian zugeschrieben. Das Bild gehört dem Earl of Crawford.

Die bescheidene Wirksamkeit der «Monache di S. Marta» ist in unserer Galerie nach dem Katalog mit fünf kleinen Bildern vertreten.[3] Diese kunstgesinnten Nonnen waren Miniaturmalerinnen. Die Bedeutung ihrer Kunst erstreckt sich nicht über die Wände ihrer Klosterzellen hinaus,

---

[1] Diese Bezeichnung wird später berichtigt.
[2] Rassegna d'Arte 1905, p. 102.
[3] Nr. 320, 330, 332, 336, 362, alle im VIII. Saal.

und nur für diese haben sie gemalt. Das relativ bedeutendste Bild ist die thronende Madonna Nr. 362. Es ist ein lebhaft gefärbtes Bild von gefälliger Komposition und sehr symmetrisch abgerundet. Charakteristisch für diese Malerinnen sind das reichlich angewandte Gold und das leuchtende Grün.

Im dritten Saal befindet sich unter Nr. 165 noch ein vom Katalog unerkanntes Bild, welches diesen Nonnen von St. Martha zugeschrieben werden kann, nämlich eine Krönung der Jungfrau, die einst das Mittelbild eines kleinen Triptychons gebildet haben dürfte (Ignoto genannt).

Eine andere Nonne, Suor Barbera Ragnoni, ist in unserer Galerie durch eine kleine Anbetung vertreten, bezeichnet:

SVOR · BARBERA · RAGNONI.

ein recht schwaches Bild in der Art von Pietro di Domenico.

IX.

NEROCCIO di Bartolommeo Landi (1447–1500) war ein Schüler Vecchiettas und Zeitgenosse, Freund und Mitarbeiter Francescos di Giorgio, der gleichfalls bei Vecchietta die Anfangsgründe seiner Kunst gelernt hatte. Bis in die jüngste Zeit hat man von diesem Künstler sehr wenig Wesens gemacht. Nach Rothes fehlt der Kunst Neroccios jedes persönliche Gepräge.[1] Und in derselben Weise haben mit wenigen Ausnahmen fast alle Kunstforscher diesen Meister beurteilt. Doch gehört er zu den feinsten Künstlern des sienesischen Quattrocento und bezeichnet in gewisser Hinsicht einen Höhepunkt der sienesischen Kunst. Denn dieser Ruhm gebührt demjenigen Künstler, der in seiner Epoche das Sondergepräge der sienesischen Malerei am reinsten ausdrückt. Im Gegensatz zu der florentinischen Kunst, deren Aufgabe es war, die reale Welt, das Leben und den Menschen zu ergründen und darzustellen, zeigt sich, wie anfangs erklärt, in der sienesischen Malerei eine ausgesprochen entgegengesetzte Tendenz, nämlich das Insichgekehrte, Weltfremde, die Scheu vor dem Leben, die Träume der Seele, das Märchenhafte, Unwirkliche und Romantische darzustellen. Die sienesischen Behörden hatten dafür gesorgt, daß die Träumereien der einheimischen Kunst nicht allzu sehr durch ausländische Einflüsse gestört wurden. Eine Bestimmung in den Statuten der Malerzunft lautete:

> «che qualunque dipintore forestiere vorrà venire a fare l'arte nella città di Siena che innanzi che cominci a lavorare . . . paghi all'Università dei dipintori, uno fiorentino d'oro, e che il decto forestiere debba dare bouna e sofficiente ricolta fine alla quantita di XXV lire».[2]

«Nata dalla gelosia e mantenuta dall' interesse» nennt Milanesi diese

---

[1] Rothes, Die Blütezeit der sienesischen Malerei, Heitz, Straßburg, S. 27.

[2] Breve dell'arte dei pittori. Milanesi, a. a. O., I, cap. 11. — In Venedig ähnliche Bestimmungen. Vgl. Simonsfeld: Fondaco dei Tedeschi S. 255 und Gustav Ludwig: Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen 1902. Beiheft S. 57.

Bestimmung, und wahrscheinlich hat er recht. Doch wird derjenige, dem es erwünscht erscheint, daß die Eigenart einer Kunstrichtung solange wie möglich aufrecht erhalten wird, diese Bestimmung nicht sehr bedauern. Die größten Vertreter dieser herrschenden Tendenz in der sienesischen Malerei sind: Simone Martini, Sassetta und Neroccio di Landi.

Neroccio ist der Enkel Simones und das geistige Kind Sassettas. Wie schon erwähnt, war er der Mitarbeiter von Francesco di Giorgio. Sie hatten eine gemeinsame Werkstatt und waren bis 1475 zusammen. Neroccio zählte zu diesem Zeitpunkt 28 Jahre. Während seiner ganzen Frühzeit war er also in fortwährender Berührung mit Francesco, und es konnte nicht anders sein, als daß die beiden Künstler sich gegenseitig beeinflußten.

Während Pietro Rossi und Alessandro Franchi[1] den Einfluß Francescos auf den jüngeren Neroccio weit größer einschätzen, als umgekehrt den Einfluß des letztern auf den älteren Kollegen, und Francesco auch als den weit überlegeneren bezeichnen, kann ich das Urteil dieser verdienstvollen Männer nicht unterschreiben, da es nach meiner Ansicht nicht der Wahrheit entspricht. Als Maler ist Neroccio ohne Zweifel der größere. Für den oberflächlichen Beobachter haben allerdings die Madonnenbilder beider Künstler eine große Aehnlichkeit miteinander; bei genauerem Studium erweisen sie sich jedoch in allen wesentlichen Punkten verschieden.

Die Menschen Neroccios erscheinen nicht wie gewöhnliche Erdenkinder, sie sind Verklärte. Sein Kolorit zeigt einen kühlen, sehr feinen Ton. Die zarten Töne vereinigen sich zu einer perlgrauen Harmonie. Der Fleischton ist durchsichtig und zart rosig. Hellblaue, strohgelbe, violette Farben und viel Gold. In seinen besten Bildern, namentlich in denen aus seiner Frühzeit, hat sein Kolorit etwas Visionäres, Durchsichtiges, Diaphanes. So sehen die Bilder aus, die wir im Hohlspiegel oder in Fatamorgana schauen. In den Adern seiner verklärten Gestalten scheint kein Blut zu fließen, sondern eine viel feinere Substanz.

Wenn auch weit entrückt vom realen Leben, ist Francesco doch weit irdischer. Wenn Neroccio uns nach den Gefilden der Seligen leitet, führt Francesco uns ins Abenteuerland. Bei Francesco haben die weiblichen Typen, besonders die Madonnen, breite Backenknochen und ein flaches Gesicht. Bei Neroccio dagegen zeigen die Gesichtszüge ein feines, nach unten zugespitztes Oval. Das Christkind ist bei Francesco ein feststehender Typus, der etwas von dem unschönen Matteos angenommen

[1] Siehe die Abhandlung «Le Pitture di Francesco Giorgio» im Bullettino Senese di Storia Patria 1902.

hat; Neroccios Christkind könnte man vorleonardesk nennen. Die alten Heiligen Francescos sind rohe, knorrige Gestalten, die den Beschauer barsch anblicken; bei Neroccio dagegen sind sie kindlich-fromm, sanft, fast mit einem kindischen Ausdruck (von Benvenuto beeinflußt). Das Kolorit ist bei Francesco rosig mit vielem grellen Rot und Blau. Wenn auch Vecchietta der erste Lehrer Neroccios gewesen sein dürfte, so ist letzterer doch in hohem Grade von Benvenuto di Giovanni beeinflußt. Bei Francesco ist von solchem Einfluß nichts zu spüren.[1]

Die Gemälde Neroccios in unserer Galerie befinden sich alle in dem schlecht beleuchteten sechsten Saal. Das einzig bezeichnete und datierte ist das dreigeteilte Altarbild Nr. 282 (Taf. XLV, 2). Die stehende, in einem großen Mantel ganz eingehüllte Madonna trägt auf ihrem linken Arm das ganz nackte, lebhaft bewegte, innig aufschauende Kind. Rechts steht der hl. Bernardin steif da und hält eine Tafel mit dem Monogramm Christi vor sich hin, links erscheint in prachtvoller Rüstung, mit schweren Goldzieraten geschmückt, der hl. Michael. Nach sienesischem Brauche zieren seine Schultern, den Gürtel und die Kniee große goldene Cherubim und die Brust zwei kleine Flügelkinder. Die Haltung ist traditionell. Er steht auf dem Drachen, die Lanze in der Rechten, und in der Linken eine Wage. Während der hl. Michael an Benvenuto anklingt, erinnert die steife Gestalt des hl. Bernardin an Vecchietta. Aber in der zarten, übersinnlichen, schwermütigen Gestalt Mariens kommt der Geist Neroccios rein zum Ausdruck. Leider hat das Kleid der Madonna durch Uebermalung sehr gelitten. Unten ist das Gemälde bezeichnet:

OPVS NEROCCII BARTOLOMMEI BENEDICTI DE SENIS
M · CCCC · LXX · VI.

Von ähnlicher Schönheit, wenn auch wegen der schärferen, mehr ausdrucksvollen Modellierung der Gesichtsformen als etwas später zu bezeichnen ist das Madonnenbild Nr. 287. In der Mitte Maria als Halbfigur, stehend gedacht, dem mit einem durchsichtigen Hemd bekleideten lebhaften Kind auf ihrem linken Arm. Hinter ihr rechts und links die hh. Hieronymus und Katharina, und zwischen ihnen noch zwei Heilige. In Ausdruck und Kolorit ist es eines seiner schönsten Gemälde. Die Greisenköpfe erinnern noch an Benvenuto (Taf. XLVI).

Von größter Feinheit ist auch das Madonnenbild Nr. 281: die Madonna als Halbfigur mit den hh. Hieronymus und Bernardin (Taf. XLVIII).

Bedeutend später ist die Thronende Madonna, von den hh. Petrus,

[1] Crowe u. Cavalcaselle meinen umgekehrt, daß Benvenuto von Neroccio beeinflußt war. Das ist schon deshalb wenig wahrscheinlich, weil Benvenuto viel älter und schon als Maler tätig war, als Neroccio noch ein kleines Büblein war.

Paulus, Bernardin, Ludwig von Toulouse, Sebastian und dem Täufer umgeben. Seltsamerweise erwähnt der Katalog nicht die Inschrift:

OPVS NEROCCII DE SENIS MCCCCLXXXXXII.

Diese scheint zwar später, aber doch wohl auf der Grundlage einer früher vorhandenen aufgemalt zu sein. Das Bild ist jedenfalls unbedingt echt, und leicht kenntlich als Neroccio durch das knabenhafte Aussehen der jungen Heiligen, die sentimentale Madonna mit dem seitwärts geneigten Haupt und dem langen Hals, das hübsche, lebhafte Christkind mit dem lockigen Haar, das klare helle Kolorit mit dem zarten Rosenschimmer des Fleischtons. Das Bild stammt aus einer Kirche in Montepescini.

Die Madonna Nr. 294 mit zwei Heiligen, ist nicht von allen Kennern als echt anerkannt (Taf. XLVII). Sie ist auch abweichend im Kolorit, das viel tiefer als gewöhnlich erscheint. Das dürfte jedoch davon herrühren daß das Gemälde übermalt und mit einer Kruste alten Firnisses bedeckt ist.

Gelitten hat auch eine andere Madonna mit dem Täufer und einer Heiligen (Taf. XLVI). Hier klingt der Typus der Madonna etwas an Francesco an (alte Nr. 22).

Noch eine kleine Madonna zwischen dem hl. Bernardin und der hl. Katharina ist hier anzuführen (alte Nr. 13) (Taf. XLVII).

Ein Cassonebild aus dem niedergelegten Kloster von San Francesco (III. Saal Nr. 217), den Triumph Davids darstellend, ist vom Katalog der Manier Pellegrinos di Mariano, dagegen von Rossi und Franchi Francesco di Giorgio, von Berenson endlich Neroccio zugeschrieben. Mir scheint es Neroccio am nächsten zu stehen. Ein sicheres Urteil erlaubt das Gemälde, welches jetzt eine vollständige Ruine ist, doch nicht.

Auch das feine Fragment einer Verkündigung: Maria Nr. 306 (Saal VII) hat Berenson dem Neroccio zugeschrieben (Taf. XLVIII). Hier kann ich dem scharfsinnigen Kritiker jedoch nicht Recht geben. Der Gesichtsschnitt der Jungfrau steht Francesco di Giorgio bedeutend näher. Man vergleiche das Bild z. B. mit einer Madonna dieses Künstlers (abgebildet Taf. LI, 4). Man bemerke auch hier die sehr komplizierte Ornamentation der Nimben die ganz identisch bei der Annunziata, aber nicht so bei Neroccio vorkommt. Das Bild ist gewiß sehr stark beeinflußt von Neroccio und eine der feinsten Figuren, die Francesco geschaffen hat. Die Hände mit den langen und dürren Fingern kommen auch so bei Neroccio vor.

In der Mostra war Neroccio schlecht vertreten und wurde auch dort mit Francesco di Giorgio verwechselt. So in der Madonna aus der

Arciconfraternità von SS. Trinità. Das Bild geht offenbar auf Neroccio zurück. Es ist jedoch meiner Ansicht nach nicht fein genug, um als eigenhändiges Werk gelten zu können, sondern ist wahrscheinlich Werkstattwiederholung oder alte Kopie. Auch in der Predella sind Heilige und graziös spielende Putten.[1]

Dagegen wurden zwei Tafeln: Predigt und Mirakel des hl. Bernardin Nr. 2084 ihm mit Recht zugeschrieben.

Von dem wenig produktiven Meister befinden sich auch in der Galerie Saracini zwei sehr feine Madonnenbilder (Taf. XLIX).

Das, wie ich glaube, spätest datierte, und zugleich sein umfangreichstes Werk befindet sich in schlechtem Zustande in der Pieve della SS. Annunziata in Montisi. Es stellt die thronende Madonna zwischen vier Heiligen dar und ist bezeichnet:

. . . . Opus Neroccii Bartholomei De Landis Senensis 1496.

Für den Fußboden im Dom hat er die Vorlage für die Sibylle von Hellespont 1483 geschaffen (Taf. LI, 1).

Eine von ihm gemalte Tavoletta di Biccherna im Archiv wird irrtümlich Matteo da Siena zugeschrieben. Sie stellt dar, wie die Madonna vor der Stadt Siena kniet und sie dem in den Wolken erscheinenden Heiland empfiehlt (1480). Die Stadt ist verkürzt als ein auf Säulen gestelltes Modell wiedergegeben. Von Rossi und Franchi wird diese Tafel mit Unrecht Cozzarelli zugeschrieben (Taf. LI, 2).

Das bedeutendste seiner Gemälde außerhalb Sienas dürfte die Predella mit Legenden aus dem Leben des hl. Benedikt in den Uffizien sein. Es wurde irrtümlicherweise sowohl von Crowe und Cavalcaselle wie von Morelli Francesco di Giorgio zugeschrieben und von Rossi und Franchi als die Predella zu des Meisters Gemälde in San Domenico betrachtet.

Ich vermute dagegen, daß es die Predella für ein Altarbild ist, das er, zufolge einem Schreiben des Marinus Tornacelli di Napoli vom 27. November 1481, um diese Zeit für den Benediktinerabt de' Bernardi malen sollte.[2] Das Bild ist sehr von Benvenuto di Giovanni beeinflußt und nach sienesischem Gebrauche reich mit Architektur geschmückt.[3]

Auch die Galerie Morelli zu Bergamo hat eine Madonna von ihm.

Ein entzückendes Madonnenbild aus der spätern Zeit des Meisters besitzt Don Guido Cagnola in Mailand (Taf. L, 1). Die Madonna wendet

---

[1] Das Freskobild im Palazzo Pubblico, das ihm zugeschrieben wird (in einem Korridor bei der Sala Monumentale) gehört meiner Ansicht nach Fungai.

[2] Siehe Borghese e Banchi, a. a. O., p. 259.

[3] Es ist möglich, daß die prachtvollen und an architektonischen Hintergründen so reichen Fresken von Benozzo Gozzoli (1461—1467) im nahe liegenden San Gimignano auf Neroccio wie auf Benvenuto Einfluß gehabt haben.

den Kopf mit einer lieblich-koketten Bewegung dem Beschauer zu und sieht ihn fragend an. Die Heiligen neben ihr sind kühne und charaktervolle Gestalten. Das Christkind tummelt sich auf dem Schoß der Mutter herum. Hier ist keine Spur von dem Einflusse Benvenutos zu bemerken.

Eine sehr schöne Madonna aus der frühen Schaffensperiode hängt in der Sammlung Berenson in Settignano bei Florenz.

Ein etwas hartes Spätbild befand sich in der Sammlung Nevin,[1] und eine schöne Madonna zwischen den hh. Hieronymus und Katharina bei Cav. Noseda in Mailand.

In pariser Privatsammlungen weist B. Berenson dem Meister noch zwei Bilder zu: einen toten Heiland in der Sammlung Chalandon und eine Madonna mit Heiligen bei Raymond Koechlin.

Außerhalb Italiens ist er noch in der kgl. Galerie zu Berlin (Nr. 63a), in Frankfurt a. M. und in Meiningen mit Madonnenbildern vertreten.[2]

Eine schöne Madonna zwischen Engeln soll sich im Museum Czartoryska in Krakau befinden.

Eine sehr feine Verkündigung in Lunettenform in der Koll. Jarves New Haven Amerika (Taf. L, 3).

Auf der londoner Ausstellung 1904 wurden ihm ein Madonnenbild bei Mr. Arthur Seven und ein anderes aus dem Fitzwilliam Museum, Cambridge zugeschrieben.

Neroccio hat nicht viel geschaffen, und seine künstlerische Interessensphäre ist äußerst begrenzt. Er hat weder den Menschen seiner Zeit, noch die Natur geschildert. Er hat fast nie versucht (jedenfalls nur in ganz kleinen Bildern), historische oder kirchliche Vorgänge lebensvoll zu gestalten. Er interessiert sich weder für die Anatomie, noch für die Perspektive. Er hat für die Ausgestaltung des Raumes, was doch in jüngster Zeit als das eigentliche Kriterium der Kunstentwicklung gilt, nichts getan. Ich weiß nicht, ob man ihn als Dekorateur oder Illustrator bezeichnen kann. Seine Gestalten sind jedenfalls nicht «life-communicating» und gegenüber den «taxtile values» sowie anderen modernen Kriterien gegenüber, die geistvolle Leute jüngstens sich ausgedacht haben, um sich den ästhetischen Genuß zu erklären, befindet er sich in voll-

---

[1] Das Gemälde in der ehemaligen, im April 1907, in Rom versteigerten Sammlung Nevin, sowie namentlich ein Madonnenbild in der Sammlung Sterbini in Rom, sind vielleicht nur gute Schulbilder. Neroccio hatte mehrere Schüler; ich nenne: Giovanni Battista di Bartolommeo Alberti, Giovanni di Tedaldo, Leonardo di Ser Ambrogio de' Maestrelli, Taldo di Vittore und Achille di Pietro di Paolo del Crogio. Vgl. Milanesi, a. a. O., III, p. 40—42, und Cust, a. a. O., p. 133.

[2] In die londoner Nationalgalerie ist vor nicht langer Zeit ein Madonnenbild Nr. 1682 gekommen. Die Jungfrau mit einem Rosenzweig in der Rechten promeniert mit dem kleinen, fein gekleideten Christkind, welches einen Korb mit Rosen trägt. Goldgrund. Eigenartige, fein empfundene Darstellung. Das Bild wird Francesco di Giorgio zugeschrieben. Man kann jedoch im Zweifel sein, ob es nicht eher von Neroccio ist. Vgl. meinen Aufsatz über die Nationalgalerie im Repertorium, Bd. XXIV, p. 351.

ständigem Unschuldszustand. Kann er bedeutend sein, dieser arme Künstler, der nur eine Melodie hat, nur auf einer Saite spielt? Ja, denn ist es nicht so, daß das Spielen auf einer Saite, die von einem zarten, seltsamen Klang erzittert, uns mehr bewegt, und zum Herzen geht als ein ganzes Orchester von banalen Tönen, die schon lange Zeit an unser Ohr geklungen haben.

Neroccio war auch als Bildhauer tätig.[1] Er überrascht durch die robuste Gestalt der hl. Katharina in der Kapelle des Täufers im Dom zu Siena. Eine zart empfundene Madonnenbüste (irrtümlich als hl. Katharina bezeichnet[2]) unter dem Namen Minos da Fiesole, die sehr an sienesische Madonnenbilder, namentlich an die Hand Neroccios erinnerte und ihm auch von mehreren Kennern zugeschrieben wurde (Sammlung Palmieri-Nuti) befand sich auf der Mostra. Man liest am Sockel:

AVE MARIA GRATIA PIENA.

Ich bin nicht ganz sicher, daß dies feine Marmorwerk (von dem eine Kopie aus bemaltem Stuck sich im Louvre befindet) von Neroccio ausgeführt ist, aber es ist entschieden in seinem Geist geschaffen.

Es waren noch andere Skulpturen unseres Meisters auf der Mostra, so eine hl. Katharina aus bemaltem Holz (Contrada dell'Oca). Jedoch ist hier nicht der Ort, seine Tätigkeit als Bildhauer zu würdigen.[3]

Ich möchte nur erwähnen, daß in Siena Malerei und Skulptur sich nicht analog entwickelt haben. Es ist nämlich nicht das Temperament eines Volkes, sondern die eigentümliche Begabung großer Ausnahmemenschen, was den Verlauf einer Kunstentwicklung bestimmt. Für die Malerei haben die von der byzantinischen Tradition beherrschten Duccio und Simone die Richtung der Kunst für fast zwei Jahrhunderte bestimmt, für die Skulptur dagegen ein ganz anders gearteter, sehr unabhängiger Geist: Giacomo della Quercia.[4] Dies bedingt die sehr voneinander verschiedene Entwicklung der beiden Schwesterkünste.

Der Meister starb im Jahre 1500. Vom 26. November dieses Jahres gibt es ein «Inventario delle robe lasciate da maestro Neroccio di Bartolommeo Landi pittore». Darunter werden eine Anzahl Skulpturen aus Terrakotta und Marmor u. a. auch eine Madonna von Donatello aufgezählt.[5]

---

[1] Er nennt sich «pictor» am Grabmal des Tommaso Piccoluomini. Er möchte also vorzugsweise als Maler gelten.

[2] Es ist doch sehr wahrscheinlich, daß die Büste mit individuellen, der hl. Katharina ähnlichen Zügen ursprünglich als ein Bildnis dieser Heiligen geschaffen wurde und später in eine Madonna umgewandelt wurde.

[3] Für die Skulptur des Quattrocento in Siena weise ich auf das vor kurzem erschienene bedeutende Werk von Dr. Paul Schubring hin.

[4] Zu dem Einfluß von Quercia gesellte sich später der von einem anderen sehr freien Geist: Donatellos.

[5] Milanesi, a. a. O., III, p. 7.

X.

MIT der Darstellung von Francesco di Giorgio Martini möchte ich das Quattrocento in der Gemäldegalerie zu Siena beschließen. Er ist zwar nicht der jüngste der hier zu besprechenden Künstler, denn Neroccio ist acht Jahre jünger als er. Aber dem Geiste seines Schaffens nach ist er der jüngste, d. h. derjenige, der sich am meisten von der Tradition frei gemacht hat. Es gärt in ihm, eine Unruhe hat ihn ergriffen, die künstlerischen Ideen jagen einander, eine verdrängt die andere, sie türmen sich auf . . . . Kein Maß, keine Begrenzung — die noch nicht geborene neue Zeit wirft gleichsam ihre Schatten voraus; sie hat ihn berührt. Etwas dämmert in ihm, er träumt von etwas, vergeblich sucht er, es zu gestalten. Er steht auf der Schwelle einer neuen Zeit. Unter allen Sienesen dieser Epoche, die alle ruhig, zu ruhig, zu harmonisch sind, ist er der einzige, der das Gleichgewicht verloren hat.

Francesco di Giorgio ist am 22. September 1439 geboren und 1502 gestorben. Sein ganzes Leben fällt also ins Quattrocento; das gilt noch mehr von seiner Tätigkeit als Maler, die schon 1476 oder 1477 ihr Ende nahm.[1] Doch ist er fortgeschrittener, frischer, neuer, mehr Cinquecentist als mancher andere, der viel später geboren ist, z. B. viel mehr als der über zwanzig Jahre jüngere Fungai.

Fast während seiner ganzen Tätigkeit als Maler hatte er seine Bottega zusammen mit Neroccio. Er hat auf diesen zarten Künstler, dessen Temperament so ganz verschieden von dem seinigen war, fast keinen sichtbaren Einfluß gehabt. Umgekehrt dürfte eher Neroccio auf seinen älteren Freund und Mitarbeiter eine gewisse Einwirkung ausgeübt haben. Diese beschränkt sich jedoch auf die Gestaltung seiner Madonnenbilder,

[1] Vor 1477 wurde er in den Urkunden, die auf uns gekommen sind, pittore genannt, nach 1478 immer architecto oder ingegnere. Gelegentlich hat er auch später den Pinsel ergriffen, so 1479 für den Herzog von Calabrien und bis 1480 hat er Täfelchen für die Biccherna gemalt.

welche, namentlich was das äußere Arrangement anbetrifft, große Aehnlichkeit mit denen Neroccios haben.[1]

Ich vermute, daß Francesco sich ziemlich spät als Maler betätigte, und daß er, bevor er die Malerei ergriff (eine Tätigkeit, die in seinem bewegten Leben nur eine kurze Episode bildet), sich der Architektur und Bildhauerei gewidmet hatte. Schon in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre wurde ihm die Oberleitung des Baues der Fonte Gaia in Siena anvertraut, und dies setzt voraus, daß er als Architekt schon eine Zeitlang tätig gewesen sei und sich einen Namen erworben hatte.

Die erste Nachricht, die wir von seinen künstlerischen Erzeugnissen in den beiden Schwesterkünsten (Skulptur und Malerei) haben, stammt aus dem Jahre 1464, wo er «per la compagnia di S. Giovanni Battista fece di rilievo la figura di quel Santo». Seine Tätigkeit als Maler kennen wir erst von 1469 an, und sie scheint, wie schon erwähnt, schon 1476 aufgehört zu haben. Von 1477, dem Jahr, wo Francesco sich an den Hof von Urbino begab, findet sich keine Spur von weiterer malerischer Tätigkeit von ihm mit Ausnahme einiger Gelegenheitsarbeiten «per compiacenza» für die großen Herren gemacht, in deren Dienst er sich als Ingenieur befand, wie im Jahre 1479 für den Herzog von Calabrien, sowie einige Buchdeckel der Biccherna und Gabella für die Stadtverwaltung von Siena.

Dasjenige seiner Madonnenbilder, das am meisten an Neroccio anklingt, wahrscheinlich auch das früheste, dürfte das kleine, oben abgerundete Gemälde Nr. 293 sein: Die sitzende Maria hält das Christkind auf ihrem Schoß. Seitwärts zwei alte Heilige. Das Kind ist ganz nackt — Francesco di Giorgio und Neroccio sind die ersten Maler in Siena, welche das Christkind mit Vorliebe nackt darstellten — den Körper in strengem Profil, den gelockten Kopf dagegen dem Beschauer zugewendet. Die ganz junge Mutter sieht mit einem ängstlichen und sanften Blick auf das Kindchen herab, das mit seinen beiden kleinen Händchen um die Linke der Mutter greift, während diese mit der Rechten den kleinen Körper zärtlich umfaßt (Taf. LI, 3). Diese Madonna ist eine der schönsten Francescos: die Jungfrau zart, der kleine Jesus sehr hübsch mit kindlichem Ausdruck, sein Körper ist sehr gut modelliert. Die eckigen, stark gebrochenen, unruhigen Falten lassen ihn als Schüler Vecchiettas erkennen.[2]

---

[1] Im Jahre 1475 löste sich sein Verhältnis zu Neroccio auf. Doch scheint es nicht zu einem eigentlichen Bruch zwischen den beiden Freunden gekommen zu sein. Denn schon im nächsten Jahre wurde er zusammen mit Sano di Pietro berufen, einige Arbeiten, die Neroccio für einen Bernardino Nini ausgeführt hatte, zu beurteilen. Das abgegebene Gutachten fiel sehr zugunsten Neroccios aus. Milanesi, a. a. O., p. 356.

[2] Die Vermutung Milanesis, daß der wenig bedeutende Guasparre di Agostino auf ihn sowohl wie auf Neroccio einen wesentlichen Einfluß ausgeübt haben soll, erscheint wenig begründet. Discorso sulla Storia artistica senese, p. 53.

Nicht ganz so fein, aber besser erhalten, ist die Madonna (früher Nr. 20) mit dem ganz leicht bekleideten Christkind und einem Engel in einer Landschaft sitzend (Taf. LI, 4). Das Antlitz der Mutter zeigt hier härtere Züge; mit einem herben Zug um den Mund und ängstlichem Ausdruck blickt sie auf das Kind herab. Das flache Gesicht mit den breiten, etwas hervorstehenden Kinnbacken, die wieder bei dem Engel begegnen, hat etwas Mongolisches an sich. Dies wirkt jedoch keineswegs abstoßend. Namentlich fesselt das Haupt des Engels mit seiner reichen blonden Haarfülle und seiner fremdartigen Schönheit ungemein den Beschauer. Das Christkind ist von Matteo di Giovanni beeinflußt und zeigt dessen großen, kahlen Wasserkopf. Die Landschaft zeigt spitzige Felsen. Die Tafel ist gleich dem vorerwähnten Bilde oben abgerundet, eine Form, die auch Neroccio liebte.

Das Madonnenbild Nr. 291 wird als Werk von Francesco von Rossi und Franchi[1] mit Unrecht bezweifelt. Es ist ein ganz echtes, wenn auch kein hervorragendes Bild. Die Mutter drückt das voll bekleidete Christkind zärtlich an ihren Busen. Seitwärts die beiden Apostel Petrus und Paulus. Diese grimmigen Apostelköpfe sind schon entscheidend für die Autorschaft; sie begegnen uns wieder und wieder in seiner großen Krönung Mariens in unserer Galerie. Das Kleid des Kindes ist sehr übermalt (Taf. LII, 1).

Sehr verschieden von diesen Madonnen, die jedenfalls im äußern Arrangement an Neroccio erinnern und wie dessen Bilder voll innern Friedens sind und eine ins Gefühlsleben versunkene Welt darstellen, erscheint die kleine Verkündigung (alte Nr. 21). In der leidenschaftlich erregten, stürmisch-eiligen Bewegung des Engels kommt das heftige, unruhige, von Neroccio so verschiedene Künstlertemperament Francescos, zum Vorschein. Das grelle Rot und helle Blau sind auch charakteristisch für den mit geringem Farbensinn begabten Künstler. Auffallend sind bei dem großen Architekten die Verstöße gegen die Perspektive. Das Lesepult ist ganz fehlerhaft gezeichnet. Auch die im Hintergrund dargestellte Landschaft mit phantastischer Architektur ist perspektivisch nicht gelungen (Taf. LII, 2).

Es gibt in demselben Zimmer noch drei Täfelchen, wohl zusammengehörend, da sie genau von ein und derselben Größe sind:

Joseph und die Frau Potiphars Nr. 274,

Susanna im Bade Nr. 275,

Joseph wird von seinen Brüdern verkauft Nr. 276.

---

[1] A. a. O.

Diese drei sehr schlecht erhaltenen, ja ruinenhaften Bilder werden von Rossi und Franchi[1] als Werke Francescos di Giorgio auch mit Unrecht angezweifelt. Sie erinnern etwas an Neroccio, unterscheiden sich jedoch von ihm durch den Zug ins Phantastische, der alle drei Bilder charakterisiert, durch ihre blond gelockten Frauen von einer fremdartigen Schönheit und mit dem herben Zug um den Mund, und sehr wesentlich durch das Kolorit, das mit dem in der kleinen Verkündigung genau stimmt, besonders durch ihr kaltes, helles, für Francesco so sehr bezeichnendes Rot.

Wir werden uns jetzt seinen größeren Gemälden, die alle in Saal X ausgestellt sind, zuwenden. Mit der großen Krönung der Madonna aus dem Hospital S. Maria della Scala[2] befinden wir uns gleich in der eigentlichsten Domäne Francescos, im Wunderland (Taf. LII, 3 und LIII). Das Bild türmt sich auf bis ins Gewölk. Scharen von Heiligen sind stufenweise übereinander geordnet, so daß das Bild sich wie die Riesenhäuser von New York in einer Unzahl von Etagen gliedert. Junge blonde Mädchen stehen plötzlich da, wie von einer Zauberinsel gekommen, prachtvolle Gestalten, die etwas feenartiges an sich haben. Man merkt, sie sind hier nur auf kurzen Besuch gekommen, ihre kleinen Füße berühren kaum die Erde. Zwischen diesen Mädchengruppen kniet ganz im Vordergrund ein Heiligenpaar: der hl. Sebastian, voll bekleidet, mit Pfeilen und Schwert, und die schwärmerisch-keusche Figur der hl. Katharina von Siena, einander zugewandt, als ob sie ein Bündnis miteinander eingehen wollten. Dieser untere Teil ist gewiß das Beste im Bilde. Zu beiden Seiten stehen Reihen von charaktervollen greisen Heiligen, deren Köpfe in ihrer Häßlichkeit an leonardeske Karikaturen und Charakterköpfe erinnern. Schön, keusch und feierlich wie eine junge Braut in ihrer weißen Tracht ist wieder die auf Gewölk knienden Maria, auf deren Haupt Christus mit liebevoller Zärtlichkeit die Krone drückt. Zu beiden Seiten grandiose Heilige und Patriarchengestalten und holde Engel. Neben all' dem Eigentümlichen und Fesselnden machen sich leider auch große Geschmacklosigkeiten breit, so, daß das ungewöhnliche Gemälde einen unbefriedigten Eindruck hinterläßt. Das gilt namentlich von dem mittleren Teil, wo rote Cherubim und andere Engel, die feuerrot wie gekochte Hummern aussehen, das Gewölk tragen. Das Kolorit ist im ganzen hart und crude. Francesco liebt Rot in allen Nuancen: rosa, kirschrot, hochrot und andere Variationen wechseln ab in seinem Gemälde.

---

[1] A. a. O., p. 215.

[2] Doch nicht ursprünglich für die Kirche des Hospitals gemalt, wo Francesco im Jahre 1471 ein jetzt untergegangenes Fresko mit demselben Gegenstand gemalt hat, sondern für die Kirche des Montoliveto maggiore di Chiusuri, wie Rossi und Franchi nachgewiesen haben. A. a. O., p. 216 u. f.

Man sieht an den Gewändern, daß der Meister, einst Schüler eines Bildhauers und dann auch selbst Bildhauer war, denn teils sind sie scharf und eckig gebrochen, teils schmiegen sie sich dem Körper an und bilden skulpturelle Falten. Bei den weiblichen Figuren wickeln sich die Falten häufig um die Füße, als ob sie als Statuen gedacht wären, die dadurch sicherere und breiterere Standflächen gewännen würden. Sonst stehen seine Figuren recht unsicher auf den Füßen und in der Regel haben sie den Körper und den Kopf nach irgend einer Seite leicht gedreht.

Während seine Frauengestalten oft von einer fremdartigen, märchenhaften Schönheit sind, zeichnen sich seine älteren Männer und Greise durch charaktervolle Häßlichkeit aus (man dürfte viele Bildnisse von Zeitgenossen darunter finden), und seine Jünglinge sind unschön.

Einen ganz anderen, fast entgegengesetzten Charakter zeigt ein anderes Altargemälde: die Geburt Christi Nr. 437. Während dort, in der Krönung Mariens, alles aufwärts strebt, dehnt sich hier alles in die Breite; während dort alles sich höher und höher schwingt, ist hier alles nach unten gerichtet, während dort alles von Bewegung zittert, ist hier alles Friede und feierliche Stille. Ganz besondere Einflüsse müssen diesen Charakter bestimmt haben, der in merkwürdigem Gegensatz zu dem Gemälde mit demselben Gegenstande in San Domenico steht.

Vor dem Neugeborenen, der auf zwei reich geschmückten Kissen im Vordergrunde liegt, kniet die junge Gottesmutter, uud neben ihr bemerkt man den hl. Joseph in sitzender Stellung, hinter diesen beiden zwei Mädchenengel von märchenhafter Schönheit, die in schwesterlicher Umarmung sich eng aneinander schmiegen (Taf. LIV).

Diese in zärtlicher Umarmung befindlichen Engel sind eigentümlich für Francesco. Man begegnet ihnen sowohl in der Krönung Mariens wie auch im Gemälde in San Domenico, und sie haben vorbildlich gewirkt, in einem Fresko von Peruzzi in der Johanneskapelle des Doms kommen sie wieder vor.

Links knieen zwei Heilige. Diese sind eigentlich die hh. Benedikt und Thomas Aquinas, aber in späterer Zeit sind sie umgetauft worden und durch die mit plumper Hand zugefügten Embleme: Taube und Monogramm Christi als hl. Ambrosius (vielleicht ist der Beato Ambrogio Sansedoni gemeint) und hl. Bernardin bezeichnet. Unten sind von späterer Hand die Namen dieser Heiligen aufgemalt.[1] Hinter der Hauptgruppe erheben sich kulissenartig antike Ruinen, und im Hintergrund dehnt sich

---

[1] W. Rothes hat die Umtaufe nicht bemerkt und wundert sich über das Dominikanergewand des hl. Ambrosius. «Sollte das eine Aufmerksamkeit gegenüber Fra Angelico sein?» fragt er, wovon natürlich nicht die Rede sein kann. A. a. O., p. 66.

die Landschaft mit einem kleinen See und fernen Hügeln. Durch die Oeffnungen der Ruinen erblickt man die Verkündigung an die Hirten. Auch hier befremdet die mangelhafte Perspektive. Dieser Mangel bekundet sich auch in Nebensächlichem. So ist der Nimbus des hl. Joseph nicht richtig gezeichnet; er scheint von seinem Kopf herabzugleiten. Auf einem Zettel in dem Buche links ist die Inschrift zu lesen:

FRANCISC: GEORGII PINXIT.

Dieses Bild ist stärker beeinflußt von Matteo di Giovanni als seine übrigen Gemälde, wo nur das Christkind dessen Einwirkung zeigt. Hier hingegen erinnert nicht nur das Kind, sondern auch die Madonna und einer der Engel an den von Matteo di Giovanni gepflegten Typus. Ich vermute deshalb, daß es ein ziemlich frühes Werk ist.

Das Kolorit ist auch hier recht unharmonisch und crude, und es zeigt, daß Francesco nicht als Maler geboren wurde.[1] Daß die Köpfe, namentlich die nackten Scheitel der beiden Heiligen, sich in den Nimben spiegeln, ist gewiß eine Neuerung, aber keine glückliche. Das Bild stammt aus der Kirche San Benedetto ai Tufi.

Es gibt noch ein großes Gemälde in diesem Saal, welches der Katalog, wenn auch mit Fragezeichen, Francesco zuschreibt. Es stellt die Auskleidung Christi vor seiner Kreuzigung dar, ein seltener Vorgang in der italienischen Kunst (häufiger in deutschen Holzschnitten), die auf byzantinische Vorbilder zurückgehen dürfte (Taf. LIV). Der unerquickliche Gegenstand ist hier mit großer Rohheit dargestellt. Meiner Ansicht handelt es sich hier um ein sehr frühes Werk Francescos, das aus einer Zeit stammt, wo er mehr Bildhauer als Maler war. In der Mitte steht Christus, dem scheußliche Henkersknechte die letzten Kleidungsstücke abreißen. Links statuenhaft die Gottesmutter ein Bild der Trauer, ihr ganz nahe die andern Marien und der hl. Johannes, rechts der Befehlshaber. Die ganze Breite des Vordergrundes nehmen die Leidenswerkzeuge ein: Dornenkrone, Kreuz, ein Korb mit Nägeln und Zange, Hammer und andere Werkzeuge. Im Hintergrunde wird der Kalvarienberg sichtbar, wo die Kreuzigung der Schächer stattfindet. In der Ferne erblickt man Jerusalem. Das Gemälde ist die Arbeit eines Bildhauers und zwar eines sehr jungen. Der Körper Christi ist mit großer Liebe modelliert, die Figur dann schwarz untertuscht, um sie reliefartig hervortreten zu lassen. Sein Kopf ist ganz jugendlich und erinnert an die Madonnentypen Francescos. Auch die Frauengruppe, namentlich unter ihnen Maria, ist als Statue

[1] Als Maler wurde er auch nicht sehr, weder von Zeitgenossen, noch später, geschätzt. Vasari sagt. Diede aver opera alle pittura, ma non simile alle sculture. Ed. Milanesi III, 69.

gedacht. Im Vordergrunde liegen kleine Steinhaufen, immer 6 oder 9 regelmäßig zusammen geordnet. Dies deutet auf einen ganz jugendlichen, fast kindlichen Künstler. Die Vermutung des Kataloges, die von Franchi und Rossi geteilt wird, daß der Hintergrund von einem anderen, mehr entwickelten Künstler gemalt sei, erscheint mir nicht berechtigt. Alles zeigt das Gepräge derselben Hand. Daß diese diejenige Francescos ist, darauf deuten nicht allein die jugendlichen Figuren, sondern auch die Greise, die dieselben Typen haben wie die in der Krönung Mariens. Auch die Perspektive ist mangelhaft wie immer bei diesem Künstler. Die sehr helle Temperatechnik soll vielleicht die Wirkung eines Freskogemäldes hervorrufen.

Auf der Mostra Senese 1904 war Francesco di Giorgio mit keinem einzigen Gemälde vertreten. Das einzige Bild, welches ihm zugeschrieben wurde, habe ich schon als eine Arbeit Neroccios oder dessen Werkstatt nachgewiesen. Nur ein kleines Bild, Maniera di Neroccio genannt, (aus dem Monistero) ist vielmehr der Schule Francescos zuzuweisen.

Auch in den Kirchen Sienas ist unser Meister nur sehr spärlich vertreten.

Ich kenne nur die Geburt Christi in San Domenico (Taf. LV). Vor einem, mit feinem architektonischen Sinn aufgebauten antiken Triumphbogen, durch welchen man in eine feine Landschaft schaut, spielt sich der Vorgang ab. Die von einem schwungvoll großgemusterten Brokatmantel eingehüllte Jungfrau kniet anbetend vor dem Kind, das auf dem Boden liegt und den Kopf auf einen Marmorblock stützt. Ihr gegenüber sitzt der hl. Joseph, den Blick auf das Kind geheftet und mit einer Gebärde voll Andacht und Verwunderung den Arm erhebend. Hinter ihm erscheinen in schwesterlicher Umarmung zwei Engel, der eine wendet das Gesicht dem Beschauer voll zu, der andere schaut auf das Kind herab, so daß sich sein Gesicht im Profil vom Hintergrunde abhebt. Man sieht es ist genau dasselbe Schema wie in der Anbetung der Galerie, nur statt der beiden links knieenden Heiligen dort, hier rechts zwei Hirten, in merkwürdiger Weise zusammengruppiert, die staunend den Vorgang betrachten. So ganz dasselbe, und doch so verschieden! Ein Abgrund liegt zwischen den beiden Bildern; eine neue Welt der Kunst, die bald entdeckt werden soll, kündet sich hier mächtig an. Francesco war kein großer Maler; aber die kurze Epoche seines Lebens, die er dem Pinsel widmete, läßt schon erkennen, daß er ein sehr bedeutender Geist gewesen sein muß. Welche Abstände hat er nicht durchmessen, welche Länder und Reiche der Kunst hat er nicht durchflogen in den acht oder neun Jahren, in welchen er seine Tätigkeit als Maler entfaltet

hat. Von dem kindlichen Gemälde mit der Auskleidung Christi, durch die mühsam aufgebaute Krönung Mariens und die sehr maßvolle und friedliche Anbetung des Kindes in der Galerie — noch ganz Quattrocento — zu dem rauschenden Gemälde in San Domenico, voll von leidenschaftlichen Gemütsbewegungen, voller Affekte, die den Körper aus seinem Gleichgewicht bringen und mit sich reißen, voll von Körpermusik! Wenn wir annehmen, daß dieses Bild den letzten «Effort» Francescos in der Malerei darstellt, kann es doch nicht viel später als 1475 gemalt sein. Wer hatte überhaupt in Italien um diese Zeit ein Werk von dieser Beschaffenheit gemalt? Botticelli, viel jünger als Francesco, hatte seine Hauptwerke noch nicht geschaffen. Filippino fing erst zu malen an, als Francesco den Pinsel niedergelegt hatte. Der einzige, der in Betracht kommen kann, ist Leonardo. Es ist aber sehr die Frage, ob die Anbetung der Könige in den Uffizien, das einzige Werk des großen Meisters, das wir hier zum Vergleich heranziehen können, schon um diese Zeit gemalt war. Leonardo, 1452 geboren, war viel jünger als Francesco. Vor 1475, also vor seinem 23. Jahre, hatte er nichts geschaffen, was Francesco als Vorbild gedient haben könnte.

Wölfflin hat in seinem Buche «Die klassische Kunst» in vortrefflicher Weise ausgeführt, was die Kunst des Quattrocento von der der Hochrenaissance unterscheidet. Ein Merkmal, und zwar das entscheidendste, scheint es mir, das er nicht recht hervorgehoben hat: Für das Quattrocento gilt als Regel, daß jede Gestalt für sich besteht. Das Quattrocento hat nicht verstanden, durch die bloßen Umrisse einen musikalischen Eindruck zu schaffen. Die Gestalten stehen scharf, eckig, einzeln nebeneinander. Einzeln auch, wenn sie in Aktion sind, miteinander zusammenwirken oder sich in große Reihen einordnen. Es hat nicht verstanden, den menschlichen Körper rein dekorativ zu verwerten. Der Schönheitsgehalt, der in den langsamen oder auch plötzlichen Biegungen und Wendungen des Körpers liegt, der in den harmonisch sich dehnenden oder auch überraschend und ungewöhnlich sich bewegenden Gliedern zum Vorschein kommt, das Ausdrucksvolle und Symbolische in dem großen Fließen der Gewandungen, ob sie sich nun in sanftem oder in mächtigem Schwung um den Körper winden — das alles kommt in den Bildern des Quattrocento in der Regel nicht zum Vorschein. Noch weniger hat es verstanden, zwei oder mehrere Körper so zusammen zu gruppieren, daß sie die Wirkung hervorrufen, als seien sie von einer nicht hörbaren Musik umhüllt. Das Erschaffen von Schönheitseindrücken unabhängig von der dargestellten Begebenheit, durch ein mystisch-symbolisches Spiel der Linien, das wie Musik klingt, — dies ist eben das Geheimnis der Hoch-

renaissance. Es ist gewiß nicht ihre ureigene Schöpfung, sondern ein Erbe der Antike, das erst in dieser Epoche verstanden und ausgebeutet werden konnte.

Elemente dieser hohen Kunst, worin die schönheitsbildende Kraft der nachklassischen Zeit ihren Gipfelpunkt erreicht, begegnen uns in der merkwürdigsten Weise in dem Gemälde Francescos in San Domenico. Man achte auf das komplizierte, reiche Linienspiel in der anmutigen Gruppe der beiden Engel. Man sehe die wie aus einem Guß geschaffene schwungvolle Gestalt der Gottesmutter und die großartige sitzende Gestalt des Joseph an; vor allem aber blicke man auf die beiden Hirten, wie ihre Körper in seltsamem, bisher noch nie gesehenen Gegensatz zu einander sich bewegen, wie das Staunen, das von diesen beiden Gestalten ausgeht, einen mystisch-bebenden Klang erhält.

Man vergleiche dieses Gemälde mit einem viel berühmteren Bild, das um dieselbe Zeit entstanden ist: die Erziehung Pans von Signorelli, jetzt in der berliner Galerie. Die Figuren in diesem bedeutenden Bild sind wohl schön zusammenkomponiert, aber nach dem Gesetz der Symmetrie. Jede Figur wirkt für sich; man kann nicht sagen, daß die eine Figur die Schönheit der andern erhöht.

Wie schon erwiesen, erscheint es sehr unwahrscheinlich, daß der viel jüngere Leonardo auf Francesco irgend einen Einfluß ausgeübt haben könnte. Aber Francesco di Giorgio kann selbst als ein kleiner Leonardo da Vinci gelten. Er war wie dieser ein unruhiger und gärender Geist, wie dieser hatte er den Zug nach dem Universellen. Alles möchte er umfassen, alles schaffen. Er war nacheinander und auf einmal Bildhauer, Maler, Architekt, Ingenieur und Skribent. Und er war es nicht allein, weil er ein Produkt war aus jener Epoche «felice dell'arte, in cui l'artista a tutto si acconcia, a nulla si rifiuta»,[1] sondern durch einen ganz besonderen Hang in seiner Seele. Auch durch seine wissenschaftlichen Erforschungen und durch sein Experimentieren ähnelt er dem großen Florentiner. Rossi und Franchi haben versucht, nachzuweisen, daß in der Geburt Christi in der Galerie, die um diese Zeit in Italien ganz ungewöhnliche und neue Oelmalerei teilweise angewandt ist. Leonardo da Vinci, Melozzo da Forli und Francesco di Giorgio (wenn auch nur in seinem letzten Gemälde) teilen das Verdienst, zuerst mit den Kunstprinzipien des Quattrocento gebrochen zu haben, wenn es auch nur dem Erstgenannten und Spätestgeborenen, vergönnt war, mit seinem Fuß das gelobte Land zu betreten.

Daß das Bild in San Domenico das letzte seiner malerischen Erzeug-

[1] Rossi und Franchi, a. a. O., p. 203.

nisse, jedenfalls das letzte seiner uns bekannten Tafelgemälde war, geht auch daraus hervor, daß das Kolorit hier viel harmonischer erscheint, als in seinen früheren Bildern, wo sein hartes Rot und Blau und die übrigen cruden Tinten unangenehm berühren. Die Vermutung der oben genannten Forscher, daß der Mantel der Madonna von Fungai gemalt sei, erscheint mir nicht berechtigt.[1] Dieser hat einen ganz anderen und viel mächtigeren Schwung als die Mäntel auf den Bildern Fungais, wenn auch das Ornament des Brokatstoffes ähnlich ist.

Rossi und Franchi meinen irrtümlich, daß die Predella, jetzt in den Uffizien, mit Legenden aus dem Leben des hl. Benedikt von Francesco sei[2] und ursprünglich zu diesem Bild gehörte, während die gegenwärtige Staffel wie sie richtig bemerken, von Fungai herrührt. Die Lunette oben ist nicht von Francesco, sondern, wie schon erwähnt, von Matteo da Siena oder vielleicht von dessen Nachahmer Guidoccio Cozzarelli. Diese beiden Bilder dürften dem Hauptbilde später zugefügt worden sein.

Vecchietta ist, wie schon bemerkt, sehr wahrscheinlich der Lehrer Francescos gewesen, und viele seiner Sünden gegen den guten Geschmack sind vielleicht jener Lehrerschaft zu verdanken. Auf den Einfluß, den Neroccio und Matteo di Giovanni auf ihn ausgeübt haben, habe ich schon hingewiesen. Daß er, wie Langton Douglas und Berenson meinen, Einflüsse von Girolamo da Cremona, der im Jahre 1468 in Siena tätig war, empfangen hat, ist auch sehr wahrscheinlich. Die Annahme E. Ricchis,[3] daß Francesco sehr früh — 1469 — in Rom gewesen sei und dort nach antiken Monumenten gezeichnet habe, scheint mir gut begründet. Der Ansicht Rothes dagegen: «In der Malkunst waren ihm Signorelli und Fra Angelico Vorbilder, doch mag man in seinen letzten Bildern auch schon etwas Michelangeleskes spüren»,[4] muß ich entschieden entgegentreten. Von einem Einfluß Fra Angelicos sehe ich in den Werken Francescos auch nicht die geringste Spur. Signorelli kam erst 1498 nach Siena, zu einer Zeit, wo Francesco längst den Pinsel niedergelegt hatte. Der Cortonese war zwei Jahre jünger als Francesco. Es ist ja möglich, daß Francesco Frühwerke von Signorelli in Cortona oder anderswo gesehen habe, aber daß sie Eindruck auf ihn gemacht hätten, läßt sich nirgends konstatieren. Was endlich Michelangelo betrifft, dann ist einzuwenden, daß dieser erst geboren wurde, als die malerische Tätigkeit Francesco ihr Ende nahm.

---

[1] A. a. O., p. 223.

[2] Diese irrtümliche Annahme auch schon, wie erwähnt, bei Crowe u. Cavalcaselle und Morelli.

[3] Siehe L'opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini. Bullettino Senese VIII.

[4] A. a. O., p. 28. — Ich begreife nicht, warum Rothes Michelangelo urflorentinisch nennt. Er ist ebensowenig urflorentinisch, wie Giacomo della Quercia ursienesisch ist. Michelangelo ist nicht urflorentinisch, sondern überflorentinisch. Ohne die Antike ist er freilich nicht denkbar, aber sehr gut ohne Florenz.

Francesco hat auch als Miniaturenmaler gewirkt und mehrere Buchdeckel der Biccherna und namentlich der Gabella mit Bildern geschmückt. Ich nenne «Siena al tempo de tremuoti» (Taf. LVI) Gabella 1467. Papa Pio II da il Cappello cardinalizio a Francesco Piccolomini suo nipote (Taf. LVI). Biccherna 1466—67.[1]

Außerhalb Italiens sind Bilder von Francesco sehr selten. Im Louvre schreibt B. Berenson ihm das interessante Cassonebild mit dem Raub der Europa Nr. 6140 zu, das jedenfalls ganz in seiner Art ist. In einigen englischen Privatsammlungen ist er auch vertreten. Davon besitzen Sir Frederick Cook und R. H. Benson Esq. zwei kleine Bilder. (Londoner Ausstellung 1904), beide die Geburt Christi darstellend.

In der Koll. Chalandon in Paris eine «Allegorische Gestalt» (nach Mary Logan und Perkins).

---

[1] F. M. Perkins in Rassegna d'Arte 1904, p. 174, schreibt unserm Meister die schönen Miniaturen in einem Werk des 15. Jahrhunderts: De Animalibus von Alberto Magno (auf der Mostra ausgestellt) zu.

In der Abbazia von S. Eugenio wird ihm noch eine Madonna mit zwei Engeln zugeschrieben.

TAFELN.

MARTINO DI BARTOLOMMEO. SANTA DOROTHEA.
Galerie der Akademie, Siena.

DOMENICO DI BARTOLO. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

DOMENICO DI BARTOLO FRESKO. DETAIL.
Ospedale della Scala, Siena.

DOMENICO DI BARTOLO. FRESKO.
Ospedale della Scala, Siena.

DOMENICO DI BARTOLO. FRESKO. DETAIL.
Ospedale della Scala, Siena.

DOMENICO DI BARTOLO. FRESKO. DETAIL.
Ospedale della Scala, Siena.

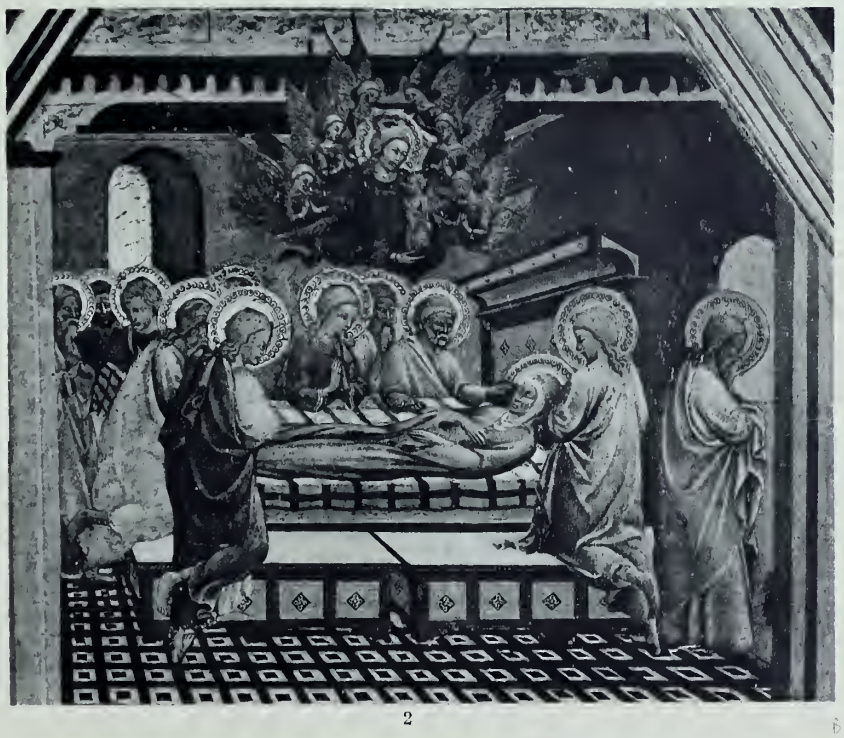
Fromlbé arlé della Lana altarpiece 1423–26

1

2

1. SASSETTA. VIER HEILIGE. Galerie der Akademie, Siena.
2. SASSETTA und VECCHIETTA. SAN LORENZO. Galerie der Akademie, Siena.

1



2

1. SASSETTA. GEBURT DER MARIA. Kollegiata, Asciano.

2. SASSETTA. TOD MARIAS. DETAIL DES ALTARWERKES. Kollegiata, Asciano.

1

2

1436

1. SASSETTA. ANBETUNG DER KÖNIGE. Galerie Saracini, Siena.

2. SASSETTA. THRONENDE MADONNA. Osservanza, Siena.

SASSETTA. TRIPTYCHON.
Galerie Saracini, Siena.

SASSETTA. MITTELBILD DES TRIPTYCHONS.
Galerie Saracini, Siena.

SANO DI PIETRO. THRONENDE MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

SANO DI PIETRO. THRONENDE MADONNA. DETAIL.
Galerie der Akademie, Siena.

1

2

1. SANO DI PIETRO. THRONENDE MADONNA. Galerie der Akademie, Siena.

2. SANO DI PIETRO. TRIPTYCHON. Galerie der Akademie, Siena.

SANO DI PIETRO. KRÖNUNG MARIÄ. DETAIL.
Palazzo Pubblico, Siena.

SANO DI PIETRO. KRÖNUNG MARIÄ. DETAIL.
Palazzo Pubblico, Siena.

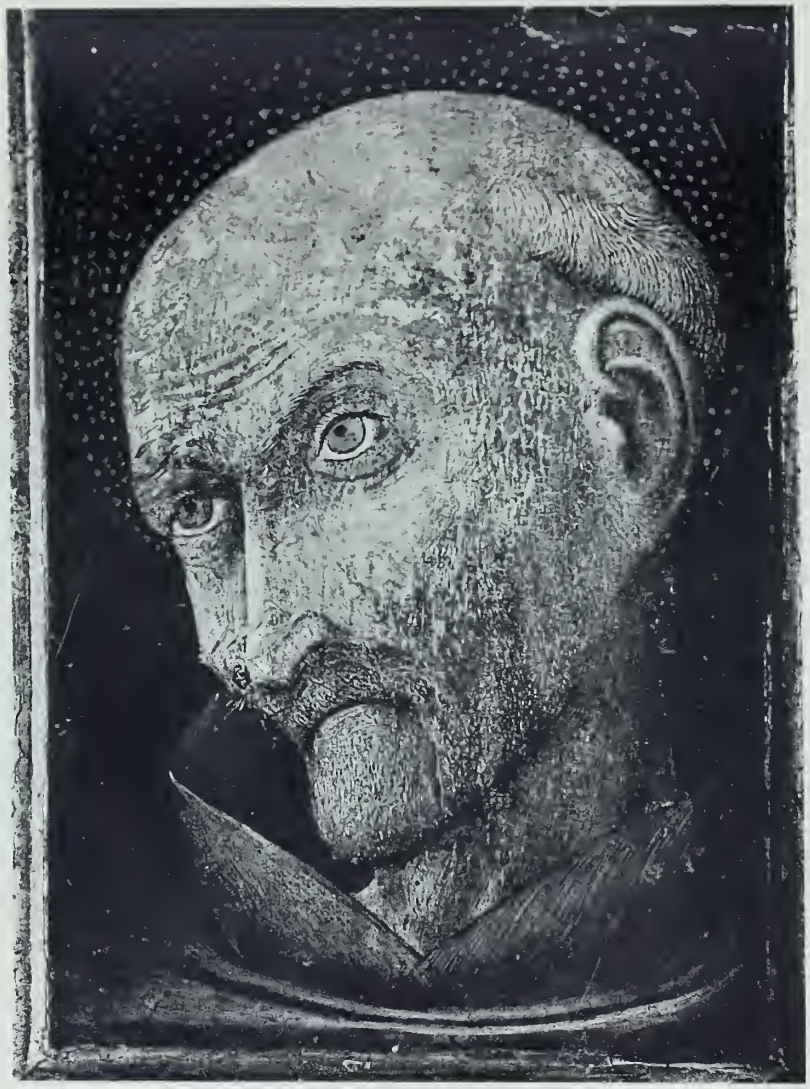
1. SANO DI PIETRO.
S. BERNARDIN.
Palazzo Pubblico, Siena.

2. SANO DI PIETRO. SAN GEORG. S. Cristoforo, Siena.

3. SANO DI PIETRO. ZWEI HEILIGE.
Kirche von Uopini, Siena.

4. SANO DI PIETRO.
HAUPTBILD EINES TRIPTYCHONS.
Bolsena.

SANO DI PIETRO.
TEIL DES TRIPTYCHONS IN S. CRISTINA.
Bolsena.



PIETRO DI GIOVANNI. S. BERNARDIN.
Koll. Palmieri Nuti, Siena.

Vecchietta .B.

Taf. XII.

1

2

1. GIOVANNI DI PAOLO. MADONNA. Galerie Saracini, Siena.

2. GIOVANNI DI PAOLO. DAS JÜNGSTE GERICHT. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.

1

2.

1. GIOVANNI DI PAOLO. DAS JÜNGSTE GERICHT. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.
2. GIOVANNI DI PAOLO. DAS JÜNGSTE GERICHT. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.

1

2

1. GIOVANNI DI PAOLO. DAS JÜNGSTE GERICHT (PARADIES). Galerie der Akademie, Siena.

2. GIOVANNI DI PAOLO. PARADIES. Koll. Palmieri Nuti, Siena.

1

2

1. GIOVANNI DI PAOLO. VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES. Koll. Benoit, Paris.

2. GIOVANNI DI PAOLO. SAN MARCUS. Galerie der Akademie, Siena.

GIOVANNI DI PAOLO. DARSTELLUNG IM TEMPEL.
Galerie der Akademie, Siena.

GIOVANNI DI PAOLO. THRONENDE MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

GIOVANNI DI PAOLO. MADONNA DEL MANTO.
S.S. Concezione (Servi), Siena.

GIOVANNI DI PAOLO. TABERNAKEL IN VIA DELLE TERME.
Siena.

GIOVANNI DI PAOLO. HIMMELFAHRT MARIÄ.
Kollegiata, Asciano.

GIOVANNI DI PAOLO. THRONENDE MADONNA.
Dom, Pienza.

VECCHIETTA. SAN BERNARDIN.
Galerie der Akademie, Siena.

VECCHIETTA. FRESKO.
Ospedale della Scala, Siena.

VECCHIETTA. SAN KATHARINA VON SIENA.
Palazzo Pubblico, Siena.

VECCHIETTA. MADONNA DEL MANTO.
Palazzo Pubblico, Siena.

VECCHIETTA. TRIPTYCHON. Pienza.

MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

Read 1 148

2

1. MATTEO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA. Galerie der Akademie, Siena.

2. MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA. Galerie der Akademie, Siena.

GUIDOCCIO COZZARELLI. MADONNA.
Palazzo Pubblico, Siena.

MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA.
San Eugenia, Siena.

MATTEO DI GIOVANNI. DER HL. HIERONYMUS.
Avv. Cecconi, Florenz.

MATTEO DI GIOVANNI. KINDERMORD.
S. Agostino, Siena.

1

2

1. MATTEO DI GIOVANNI. KINDERMORD. SS. Concezione (Servi), Siena.

2. MATTEO DI GIOVANNI. THRONENDE S. BARBARA. San Domenico, Siena.

1

2

1. MATTEO DI GIOVANNI. HL. KATHARINA VON AEGYPTEN. Detail aus dem Altarblatt in S. Domenico, Siena.

2. MATTEO DI GIOVANNI. ANBETUNG DER KÖNIGE. S. Domenico, Siena.

MATTEO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA.
Madonna delle Nevi, Siena.

MATTEO DI SIENA. MADONNA.
Contrada della Selva, Siena.

Uffizi

1

3

2

4

1. MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA. Koll. Cagnola, Mailand.
2. MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA. Koll. Berenson, Settignano.
3. MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA. Galleria Morelli, Bergamo.
4. MATTEO DI GIOVANNI. MADONNA. Koll. Johnson, Filadelfia, Amerika.

MATTEO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA.
Pienza.

MATTEO DI GIOVANNI. SIBYLLA SAMIA.
Dom, Siena.

MATTEO DI GIOVANNI. HIMMELFAHRT MARIÄ.
Nationalgalerie, London.

GUIDOCCIO COZZARELLI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

GUIDOCCIO COZZARELLI. TAUFE CHRISTI.
Sinalunga.

BENVENUTO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN.
[Galerie der Akademie, Siena.]

1

2

1. BENVENUTO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.
2. BENVENUTO DI GIOVANNI. PREDELLA. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.

1

2

1. BENVENUTO DI GIOVANNI. PREDELLA. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.
2. BENVENUTO DI GIOVANNI. PREDELLA. DETAIL. Galerie der Akademie, Siena.

BENVENUTO DI GIOVANNI. HIMMELFAHRT CHRISTI. DETAIL.
Galerie der Akademie, Siena.

GIROLAMO DI BENVENUTO. THRONENDE MADONNA. (LUNETTE: MATTEO DI GIOVANNI.) Galerie der Akademie, Siena.

1

2

1. GIROLAMO DI BENVENUTO. PAPST GREGORIUS XI. WIRD VON DER HL. KATHARINA NACH ROM GEFÜHRT. Konfraternita della Madonna, Siena.

2. DETAIL DESSELBEN GEMÄLDES.

1

2

1. DETAIL DES GEMÄLDES AUF TAFEL XXXVII.

2. GIROLAMO DI BENVENUTO. MYTHOLOGISCHES SUJET.
Koll. Jarves New-Haven, Amerika.

2

1. BENVENUTO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA. San Domenico, Siena.
2. BENVENUTO DI GIOVANNI. MADONNA DEL MANTO. Monte dei Paschi, Siena.

BENVENUTO DI GIOVANNI. AUFERSTEHUNG CHRISTI.
S. Eugenio, Siena.

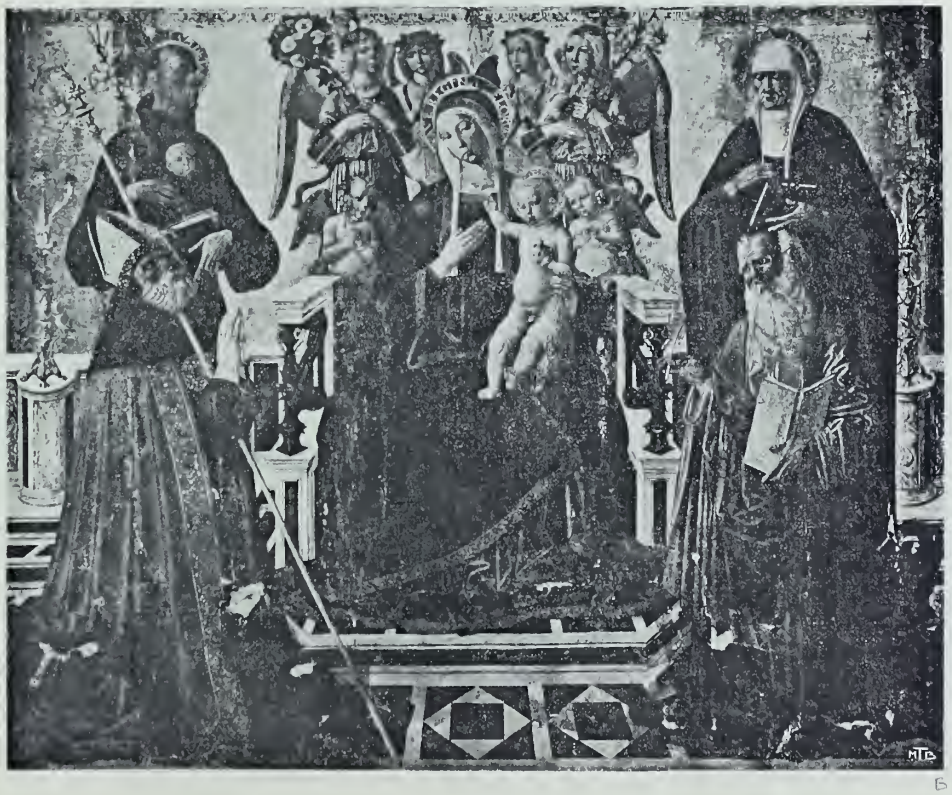
BENVENUTO DI GIOVANNI. GEBURT CHRISTI.
Dom, Volterra.

BENVENUTO DI GIOVANNI. GEBURT CHRISTI.
Montepulciano.

BENVENUTO DI GIOVANNI. GOTTVATER. DETAIL AUS DER GEBURT CHRISTI.
Montepulciano.

Siena Gall

1



2

1. BENVENUTO DI GIOVANNI. NOLI ME TANGERE.
Monastero di Campansi, Siena.

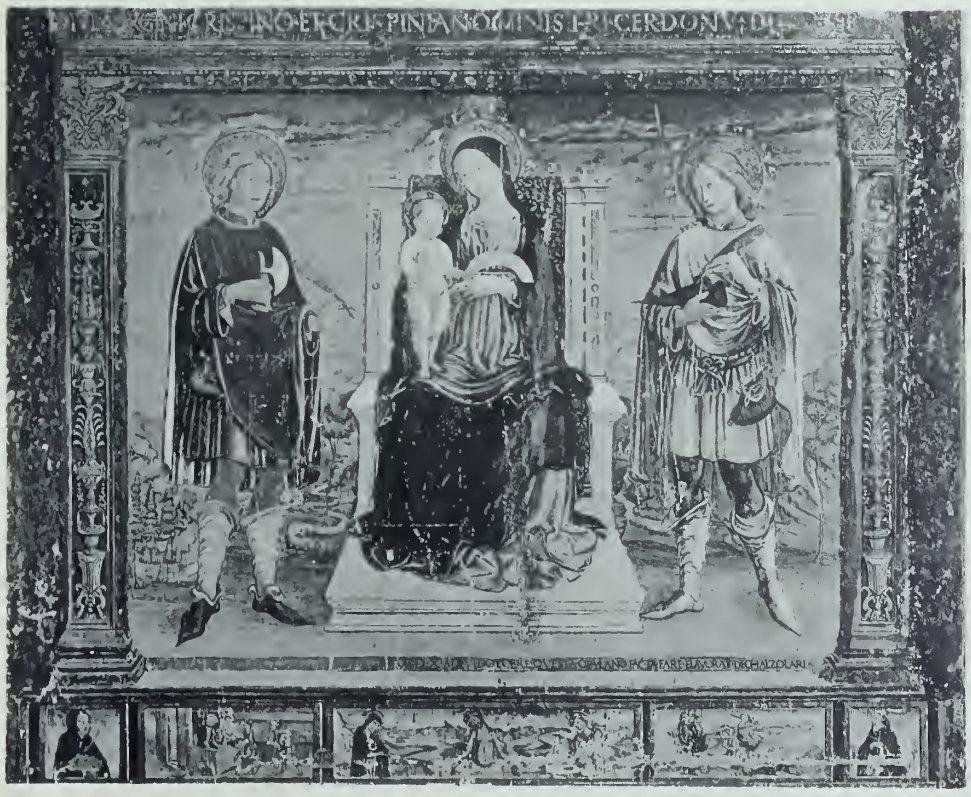
2. BENVENUTO DI GIOVANNI. THRONENDE MADONNA.
Fogg-Museum. Cambridge, Amerika.

1

2

1. BENVENUTO DI GIOVANNI. MADONNA. Koll. Jarves. New-Haven, Amerika.
2. ANDREA DI NICCOLO. GEBURT CHRISTI. Galerie der Akademie, Siena.

1



2

1. ANDREA DI NICCOLO. KREUZIGUNG. Galerie der Akademie, Siena.
2. ANDREA DI NICCOLO. THRONENDE MADONNA ZWISCHEN SS. CRISPINO UND CRISPINIANO. S. Mustiola, Siena.

1

2

1. PIETRO DI DOMENICO. GEBURT CHRISTI. Galerie der Akademie, Siena.
2. NEROCCIO DI LANDI. TRIPTYCHON. Galerie der Akademie, Siena.

NEROCCIO DI LANDI. MADONNA MIT HEILIGEN.
Galerie der Akademie, Siena.

NEROCCIO DI LANDI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

NEROCCIO DI LANDI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

NEROCCIO DI LANDI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

NEROCCIO DI LANDI. MADONNA.
Galerie der Akademie, Siena.

FRANCESCO DI GIORGIO. MARIA IN DER VERKÜNDIGUNG.
Galerie der Akademie, Siena.

NEROCCIO DI LANDI. MADONNA.
Galerie Saracini, Siena.

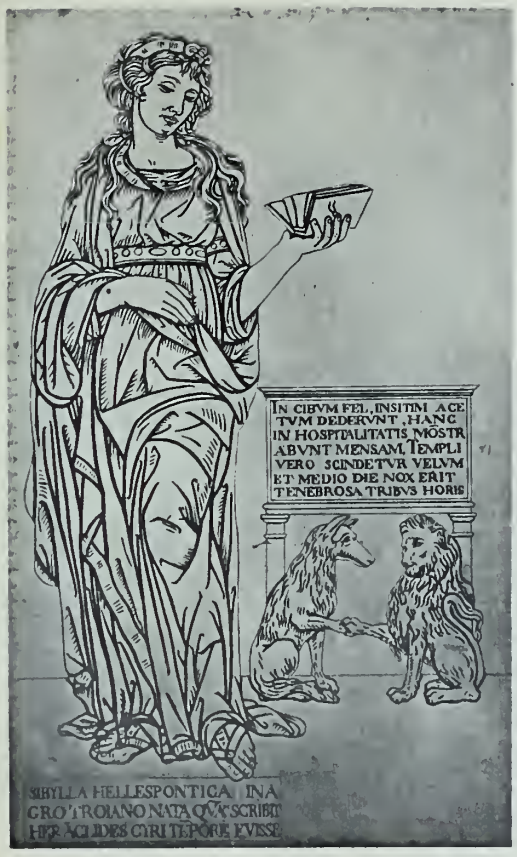
NEROCCIO DI LANDI. MADONNA.
Galerie Saracini, Siena.

1

2

3

1. NEROCCIO DI LANDI. MADONNA. Koll. Cagnola, Mailand.
2. NEROCCIO DI LANDI. MADONNA. Koll. Nevin (1907 in Rom versteigert).
3. NEROCCIO DI LANDI. VERKÜNDIGUNG. Koll. Jarves. New-Haven, Amerika.



1

2

3

4

1. NEROCCIO DI LANDI. SIBYLLE VON HELLESPONT. Dom, Siena.
2. NEROCCIO DI LANDI. TAVOLETTA DER BICCHERNA. Pal. Pubblico, Siena.
3. FRANCESCO DI GIORGIO. MADONNA. Galerie der Akademie, Siena.
4. FRANCESCO DI GIORGIO. MADONNA. Galerie der Akademie, Siena.

1

2

3

1. FRANCESCO DI GIORGIO. MADONNA. Galerie der Akademie, Siena.
2. FRANCESCO DI GIORGIO. VERKÜNDIGUNG. Galerie der Akademie, Siena.
3. FRANCESCO DI GIORGIO. KRÖNUNG MARIÄ. Galerie der Akademie, Siena.

1

2

1. FRANCESCO DI GIORGIO. KRÖNUNG MARIÄ. OBERER TEIL.
Galerie der Akademie, Siena.
2. FRANCESCO DI GIORGIO. KRÖNUNG MARIÄ. UNTERER TEIL.
Galerie der Akademie, Siena.

FRANCESCO DI GIORGIO. GEBURT CHRISTI.
Galerie der Akademie, Siena.

FRANCESCO DI GIORGIO. AUSKLEIDUNG CHRISTI.
Galerie der Akademie, Siena.

1

2

1. FRANCESCO DI GIORGIO. GEBURT CHRISTI. San Domenico, Siena.
2. DETAIL AUS DER GEBURT CHRISTI.

FRANCESCO DI GIORGIO. TAVOLETTA DER GABELLA.
Staatsarchiv, Siena.

FRANCESCO DI GIORGIO. TAVOLETTA DER BICCHERNA.
Staatsarchiv, Siena.

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes.* Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke.* Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber.* Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abb. im Text. 3. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse.* Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber.* Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida.* Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén.* Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote.* 3. —

35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner.* Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli.* Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen.* Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz.* Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert.* 2. 50

42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber.* Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. . —

43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46. Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel*. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 7. —

47. Die ravennatischen Sarkophage. Von *Karl Goldmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgange des Quattrocento. Von *Detlev Freiherr von Hadeln*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

49. Studien zu Michelangelo. Von *Fritz Burger*. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —

50. Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Von *Fritz Burger*. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —

51. Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Von *Emil Jacobsen*. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —

52. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Von *Emile Mâle*. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von *L. Zuckermandel*. 20. —

53. Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Von *Alois Wurm*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —

54. Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Von *Alexandra Konstantinowa*. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

55. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Von *Hans von der Gabelentz*. 14. —

56. Leonardostudien von *Hans Klaiber*. 6. —

57. Zur Kunst der Bassani. Von *Ludwig Zottmann*. Mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. 10. —

58. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —

59. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Von *Emil Jacobsen*. Mit 120 Abb. auf 56 Tafeln. 20. —

Unter der Presse:

Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Von *Julius Baum*. Mit zahlreichen Abbildungen.

Vita e Opere di Salvator Rosa pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti del *Leandro Ozzola*. Mit 41 Abbildungen auf 21 Tafeln.

Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Von *Walter Rothes*. Mit 46 Abb. auf 25 Tafeln.

Weitere Hefte in Vorbereitung. – Jedes Heft ist einzeln käuflich.